Stanislavski,
yaşamının son yıllarında,
çocukça bir cesaretle o güne kadar oyunculukta yaptığı
bütün çalışmaları bir kenara koyarak, onlardan tamamen farklı
yepyeni bir yöntem geliştirmiştir: "Aktif Analiz".
Bu yöntemi, Türkiye'deki oyuncularla
ve elbette ki kendisi gibi oyunculuk hocalarıyla buluşturan
Prof. Nazım Uğur Özüaydın,
bu kitapla, sadece Stanislavski'nin hayatının son yıllarında
geliştirdiği oyunculuğun bu bilinmeyen yöntemine doğru
neredeyse arkeolojik bir kazı yapmakla kalmıyor,
aynı zamanda bizi, felsefenin kadim problemlerinden
zihin-beden düalizmine, oradan fenomenolojiye,
beden felsefesine, psikolojiye, hatta bilişsel bilimlere
ve nörobilime sürükleyerek,
bu yöntemi, disiplinler arası bir bakış açısıyla
yorumlayarak aktarıyor.

9 786256 794313

Mitos-Boyut® • TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ 200

200

NAZIM UĞUR ÖZÜAYDIN / OYUNCULUKTA AKTİF ANALİZ YÖNTEMİ

Mitos-Boyut® • TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ 200

NAZIM UĞUR ÖZÜAYDIN
OYUNCULUKTA AKTİF ANALİZ YÖNTEMİ

TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ • 200

NAZIM UĞUR ÖZÜAYDIN

OYUNCULUKTA AKTİF ANALİZ YÖNTEMİ

Türkiye Yayın Hakları:
TEM Yapım Yayıncılık Ltd, 2024

Baskı: Mutlu Print Basım Tic, Ltd. Topkapı/İst; Tel. 212. 577 72 08
Davutpaşa Cad. Güven İşm. C Blok, No. 256, Sertifika No. 48627

1. Baskı: 2024

ISBN. 9786256794313

Mitos-Boyut®
TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.
Osmanlı Sok., Osmanlı İşmerkezi, 18/12, Taksim-Beyoğlu/ İstanbul
Tel. 212. 249 87 37-38; Faks. 212. 249 02 18
E-posta: mitosboyut@gmail.com
web: www.mitosboyut.com.tr

Mitos-Boyut® - TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ 200

Biricik eşim Bergen'ime
ve canım kızım Cemre'me.

Prof. NAZIM UĞUR ÖZÜAYDIN

OYUNCULUKTA AKTİF ANALİZ YÖNTEMİ

Mitos Boyut

İÇİNDEKİLER

Önsöz, 5

Giriş, 9

Zihinsel Keşif Aşaması, 18

Etüt Aşaması, 25

Sonuç, 44

Kaynakça, 46

Notlar, 49

Özgeçmiş, 61

ÖNSÖZ

Stanislavski, yaşamının son yıllarında, çocukça bir cesaretle o güne kadar oyunculukta yaptığı bütün çalışmaları bir kenara koyarak, onlardan tamamen farklı yepyeni bir yöntem geliştirmiştir: Aktif Analiz. Şu ana kadar hakkında Türkçe'ye çevrilmiş hiçbir kaynağın bulunmadığı bu yöntemi, Türkiye'deki oyuncularla ve elbette ki kendisi gibi oyunculuk hocalarıyla buluşturan Nazım Uğur Özüaydın, bu kitapla, sadece Stanislavski'nin hayatının son yıllarında geliştirdiği oyunculuğun bu bilinmeyen yöntemine doğru neredeyse arkeolojik bir kazı yapmakla kalmıyor; aynı zamanda bizi, felsefenin kadim problemlerinden zihin-beden düalizmine, oradan fenomenolojiye, beden felsefesine, psikolojiye, hatta bilişsel bilimlere ve nörobilime sürükleyerek, bu yöntemi, disiplinler arası bir bakış açısıyla yorumlayarak aktarıyor. Kitabı okurken kendinizi bir anda Descartes'la hesaplaşırken buluveriyorsunuz. Yoksa sadece bir zihinden ibaret değil miyiz diye düşünmeye başlıyorsunuz. Ya da Antonio Damasio'nun somatik işaretleyici hipotezinin bu yöntemde kendine nasıl bir yer bulduğunu fark ediyorsunuz ve acaba bedenimiz ve duygularımız sandığımızdan daha mı önemli diye sormaya başlıyorsunuz. Sayfalar ilerledikçe fenomenolojinin "şimdi ve burada"sı, Mihaly Csikszentmihalyi'nin "akış"ıyla buluşuyor. Özüaydın, bütün bu disiplinleri ince ince birleştirerek çarpıcı bir üslupla ve tıpkı Stanislavski'nin bu yeni yöntemi ortaya koyarken yaptığı gibi çocukça bir cesaretle bize sunuyor. Peki neden çocukça?

"Böyle Buyurdu Zerdüşt" adlı eserinde Nietzsche, ruhun üç dönüşümünden söz eder. Ruhun nasıl önce deve olduğunu, ardından nasıl aslana dönüştüğünü ve en sonunda nasıl çocuk olduğunu anlatır. Ruhun ulaşabileceği en yüksek seviyedir çocuk olmak. Önce, herkes gibi olan, alışılagelmiş kalıpların içinde düşünen ve yaşayan bir deve gibidir ruh. Yükünü alır ve yürür gider kendi çölünde. Derken bir aslana dönüşür, özgür olmak ve istediğini yapmak isteyen bir aslandır şimdi. Ama karşısına "Yapmalısın" ejderi çıkar bu kez de. "Tüm değerler zaten yaratılmıştır ve yaratılmış tüm değerler, işte bu benim" der bu ejder. Yeni değerler yaratmaya aslanın gücü yetmez, bir şeylerin yanlış olduğunun farkındadır ama nasıl değiştireceğini bilemez. Nasıl değişti-

rebileceğini bilen bir çocuktur ancak. Çocuk cesaretle, umutla ve neşeyle yepyeni bir oyun kurar kendine. Nietzsche'ye göre aslanın yapamayıp, çocuğun yapabildiği şey budur işte!

Şöyle der Nietzsche: *"Masumiyettir çocuk ve unutuş, yeni bir başlangıç, bir oyun, kendi kendine dönen bir çarktır, bir ilk hareket, kutlu bir Evet deyiştir… Evet, kutlu bir Evet-deyiş gerekir yaratma oyununa."* Özüaydın'ın bu çalışmasından açık bir şekilde anlıyoruz ki Stanislavski, aktif analiz yöntemiyle, kendisinin de oluşumuna katkı sunduğu tiyatrodaki "yapmalısın" ejderini karşısına almış, yeni bir başlangıç yapmış, o güne kadar söylenmemiş olanı söyleme, denenmemiş olanı deneme cesaretini göstermiştir. Tiyatrodaki "yapmalısın" ejderi, saatlerce masa başı prova yapmayı, elde kalemle, amaçlar, üstün-amaçlar, eylemler ve koşullar hakkında uzun uzun konuşmayı yani zihni tamamen bu detaylarla doldurmayı ve sahneye çıkma aşamasını mümkün olduğunca geciktirmeyi emretmektedir. Öyle ki sonunda "Zihni tıka basa dolu, kalbi ise boş olan oyuncu, sahneye çıkar ve hiçbir şey yapamaz. … gereksiz bilgi, fikir ve duygular, zihni ve kalbi kaplar." Ama o güne kadar, bir role hazırlanırken yapılması gerekenin bunlar olduğu düşünülmektedir. Çünkü yapmalısın ejderi böyle söylemektedir. Oysa Stanislavski, bütün bu yapmalısınları karşısına alıp, Nietzsche'nin Zerdüşt'ünün söz ettiği çocuk cesaretiyle, oyunculukta yeni bir yöntem geliştirir. Artık oyuncunun sadece zihnine odaklanan ama bedenini ve bedensel performansını ihmal eden saatler süren masa başı provaları ve elde oyunun metniyle sahneye çıkıp, replikleri ezberlemeye çalışma yöntemi sona ermiştir. Stanislavski'ye göre oyuncu, replikleri bu şekilde mekanik olarak ezberlediğinde, replikler oyuncunun arkasına saklandığı bir perdeye dönüşecektir. Özüaydın'ın ifadesiyle, "sadece replikleri ezberleyerek bir oyunun prova edilmesi yanlıştır. Bu nedenle, Stanislavski, oyunun eylemler yoluyla, doğaçlama bir biçimde analiz edildiği aktif analiz yöntemini geliştirmiştir." Bu, oyunculukta öylesine bir karşı çıkıştır ki, Stanislavski şunları söyler: *"Şimdi iyi düşünün ve söyleyin bana, dünyadaki birçok tiyatroda yapıldığı gibi, rolünüze çalışmaya replikleri mekanik bir biçimde ezberleyerek başlasaydınız, benim yöntemimle başarmış olduğunuz şeyi başarabileceğinize inanıyor musunuz? Size hemen söyleyeyim – hayır, asla istenen sonuçları elde edemezsiniz".*

Nazım Uğur Özüaydın, bize bu kitapla, yapmalısın ejderinin karşısına dikilen ve o güne kadar iyi oyuncu olmak için yapılması gerektiği düşünülen şeyleri neredeyse ters yüz eden Stanislavski'nin, bu çocukça

ama haklı cesaretini anlatıyor. Yazarın daha önceki kitaplarına (*Gerçekçi Oyunculuk*: *Etki-Tepki Yöntemi, Oyunculuğun Büyübozumu)* baktığımızda kendisinin de oyunculukla ilgili düşüncelerinde bir dönüşüm gerçekleştiğini ve onun da Stanislavski gibi, yeni ve alışılmadık fikirleri ele almaya, açıklamaya ve savunmaya cesaret ettiğini söyleyebiliriz.

Her şey yolunda giderken ne olmuştur da çölünde ilerleyen Nietzsche'nin devesi, önce aslan sonra cesur bir çocuk olup yeni ve alışılmadık bir yola girmiş ya da Stanislavski hâlihazırda bulunan ve uzun zamandır kullanılan yöntemlerden vazgeçmiştir? Nazım Uğur Özüaydın, bu kitapta ele aldığı yeni oyunculuk yöntemiyle, Stanislavski'nin çağının ötesinde düşündüğünü, onun oyunculukla ilgili düşüncelerinin çağımızın insan zihnine ve onun işleyişine dair bilimsel verilerle örtüştüğünü iddia ediyor. Buna örnek olarak da nörobilim uzmanı Antonio Damasio'nun çalışmalarıyla arasındaki benzerliği veriyor. Hatta Özüaydın'a göre Stanislavski, Descartes'tan beri süregelen zihin beden ayrımının aslında bir yanılgı olduğunu, bedeni işin içine katmadan zihnin oluşmasının mümkün olmadığını Damasio'dan çok daha önce fark etmiş ve aktif analiz yöntemiyle oyuncular için zihin ve beden arasındaki bu ayrımı ortadan kaldırarak bedene ve bedensel performansa layık olduğu yeri kazandırmaya çalışmıştır.

Özüaydın'ın dikkatimizi çektiği gibi gerçekten de Damasio, *Descartes'ın Yanılgısı* adlı çalışmasında ele aldığı somatik işaretleyici hipotezi ile bedensel uyaranların, beynimizde haritalanarak kararlarımızı ve davranışlarımızı etkilediğini temellendirmektedir. Bu da Stanislavski'nin, etüt aşamasında, bedeniyle bağlantı kuran, doğaçlamalar aracılığıyla rolü bedenden ve performanstan hareketle zihne yerleştiren yöntemiyle örtüşmektedir. Anlaşılan Stanislavski zihnin işleyişinde bedenin rolünü daha o zamanlar fark etmiş ve Descartes'ın düalizmine karşı çıkmıştır.

Özüaydın'ın vurguladığı bir başka nokta da Stanislavski'nin aktif analiz yöntemi ile Mihaly Csikszentmihalyi'nin "akış" düşüncesi ve Maurice Marleau Ponty'nin algı fenomenolojisi arasındaki bağlantıdır. Aktif analizle yapılan doğaçlamanın sağladığı bir diğer olanak olarak bulduğumuz "akış" haline, yani zihindeki başka her şeyi bir kenara bırakıp sadece "şimdi ve burada" olma durumuna ve Ponty'nin algılarıyla mekânda var olan bir beden olarak insan anlayışına dikkatimizi çeken yazar, aktif analizle, akışı ve algının fenomenolojisini birleştirerek, oyuncuyu, bütün bedeniyle sahnede var olan, doğaçlamalar sırasında

zihnindeki başka her şeyi bir kenara bırakan, sadece şimdi ve burada ve akışta olan bir var olan olarak oyunculuğu ve rolünü deneyimlemeye çağırıyor.

Aktif analiz yöntemiyle zihin ve bedeni birleştirerek yapmalısın ejderinin karşısına dikilen, insanın bilişsel ve fiziksel tarafını bir araya getiren Stanislavski'nin ve bunu felsefi- bilimsel bir altyapıyla gerekçelendiren Nazım Uğur Özüaydın'ın bu heyecan verici, cesur ve kışkırtıcı çağrısına kulak vermemek mümkün mü?

O halde…

Buyrun sahneye!

Bergen COŞKUN ÖZÜAYDIN

GİRİŞ

Konstantin Stanislavski, yaşamının son yıllarında (1934 yılından öldüğü 1938 yılına kadar), daha önce ortaya koymuş olduğu yöntemlerden farklı, yepyeni bir çalışma yöntemi geliştirmiştir.[1] Stanislavski, bu yöntemi, ilk olarak Tartuffe adlı oyunun provaları sırasında kullanmış, fakat yöntem ile ilgili bulgularını ve düşüncelerini yazma fırsatı bulamadan, provaların bitiminden önce hayatını kaybetmiştir; bu nedenle, söz konusu yöntem, Stanislavski'nin kitaplarında yer almaz.[2] Provalara oyuncu ya da gözlemci olarak katılan Stanislavski'nin öğrencileri Maria Knebel, Mikhail Kedrov ve Vassili Toporkov, bu yöntemin Tartuffe provalarındaki uygulanma biçimini kayıt altına almıştır.[3]

Stanislavski, yaşamının son yıllarında geliştirmiş olduğu bu yönteme bir isim de vermemiştir; yönteme daha sonra "Aktif Analiz" adını veren, yaşamının son yıllarında Stanislavski ile birlikte çalışmış[4] ve Stanislavski'nin bu yöntemi geliştirme sürecine en yakından şahit olmuş kişi olan,[5] Stanislavski'nin öğrencisi ve asistanı Maria Knebel'dir.[6]

1942 yılında, Vladimir Nemirovich-Danchenko, Maria Knebel'i yönetmenlik yapması için Moskova Sanat Tiyatrosu'na davet etmiş; böylece Knebel, Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki provalarda aktif analiz yöntemini uygulamaya başlamıştır. 1954 yılında, aktif analiz üzerine hazırladığı doktora teziyle birlikte, Knebel, aktif analiz yönteminin en önemli sözcüsü haline gelmiştir.[7]

Knebel'in aktif analiz üzerine yazdığı doktora tezi, bu devrim niteliğindeki çalışma yöntemi hakkında ufuk açıcı bir metin olmuştur.[8] Aktif analiz yöntemi, Maria Knebel'in 1960'larda yazdığı makaleler sayesinde, Rusya'da daha çok bilinir hale gelmiştir.[9] Aktif analiz yöntemini, Rusya'da, Georgi Tovstonogov, Anatoly Efros, Anatoly Vasiliev ve Albert Filozov gibi tiyatro yönetmenleri de çalışmalarında yoğunlukla kullanmıştır.[10]

Knebel'in, aktif analiz yöntemi üzerine yazdığı ve Rusya'da 1959 yılında yayınlanan "Oyunların ve Rollerin Aktif Analizi" (O desjstvennom analize p'esy i roli) adlı kitabının İngilizce'ye çevrilmesi ise, 2016 yılını bulmuştur. Bu nedenle de, aktif analiz, 2016 yılına dek, Rusya dışında pek fazla bilinmeyen bir yöntem olarak kalmıştır.[11] Aktif anali-

zin, halen, Batı ülkelerinde az bilinen bir yöntem olduğu söylenebilir.[12]

Stanislavski'nin aktif analiz yöntemini geliştirmesinden önce, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda, bir oyun, öncelikle masa başı provalarında analiz edilir; karakterlerin kişilikleri, içsel motivasyonları, altmetinler, ilişkiler vs. incelenir; oyuncular karakterlerin iç dünyalarının derinliklerine bu masa başı provalarında inmeye çalışır; ancak bütün bu masa başı süreci bittikten sonra sahne üzerinde provaya geçilirdi.[13]

Masa başı prova yönteminde, oyuncular, uzun süreler boyunca, oyunun her yönünü derinlemesine inceler, oynayacakları karakterlerin detaylı otobiyografilerini yazar; oyunla hiçbir alakası olmasa bile, oynayacakları karakterlerin yaşadığı evleri, giydiği kıyafetleri, yediği yemekleri vb. imgeler;[14] ardından, kendilerini oynayacakları karakterlerin evlerinde dolaşırken, akrabalarıyla tanışırken, akşam yemeği yerken vb. hayal ederlerdi. Oyuncular-dan istenen, kendilerini hayal gücü yoluyla harekete geçirmeleri; hayal ettikleri eylemleri sahne gerçekliğine aktarmalarıydı.[15]

Masa başı prova yönteminde uzun süre boyunca, yönetmen ve oyuncular, ellerinde kalemlerle, amaçlar, üstün-amaçlar, eylemler, koşullar, duygular, alt-metin gibi unsurları detaylı bir biçimde analiz ediyordu. Fakat bu, oyuncuların zihinsel çalışmaları ile fiziksel çalışmaları arasında bir ayrım meydana gelmesine; oyuncunun zihinsel ve fiziksel yanı arasında, doğaya aykırı, yapay bir boşluk oluşmasına neden oluyordu.[16]

Masa başı provalarında yapılan, esasen, karakterlerin yaşamlarının psikolojik yanlarının analiziydi. Masa başı provalarında herhangi fiziksel bir eylem yapmak zorunluluğu olmadığından, oyuncular, oynayacakları karakterlerin fiziksel yanlarıyla pek fazla ilgilenmiyordu. Bu da, oyuncuların, masa başı provalarında, oynadıkları karakterlere "dışardan" bakmak durumunda kalmasına neden oluyordu ve sahne üzerindeki provalara geçildiğinde, oynadıkları karakterlerin fiziksel yanını ortaya çıkarmalarını güçleştiriyordu.[17] Zira, karakterin sadece psikolojik yaşamına odaklanmak ve psikolojik yaşamı fiziksel yaşamdan ayrı olarak ele almak, karakteri bedenselleştirme - somutlaştırma sürecinde oyuncuya engel olur. Oysa, karakterin içsel - zihinsel yaşamı, istekleri, duygu ve düşünceleri, bunları ifade eden söz ve fiziksel eylemlerden ayrı olarak ele alınmamalıdır.[18] Masa başı çalışmalarında ise, oyuncu, karakterin psikolojisini yalnızca zihinsel olarak kavrar, karakterin yalnızca "içsel bagajını" biriktirir; daha sonra sahnenin somut koşulları içinde oynayacağı karakterin fiziksel yaşamını aramaya ve bu fiziksel

yaşamı, karakterin düşünce ve duygu dünyasıyla uyumlu hale getirmeye çalışır. Fakat bu sırada, oyuncunun zihinsel ve fiziksel yanı arasında bir boşluk oluşur.[19]

> "… yönetmen bütün ilgilileri masanın etrafına toplar ve oyunu ve tek tek rolleri ayrıntılı bir biçimde incelemek için aylarını harcar. … Görüş alışverişinde bulunurlar, tartışır, çeşitli konuşmalar için uzmanlar davet eder, belgeler okur ve destek alırlar. … Bunun ardından, sahneye çıkıp rollerini yaşamaya başlayınca her bir oyuncunun ne yapacağını, her birinin ne hissetmesi gerektiğini en ince ayrıntısına göre kararlaştırırlar. Sonunda oyuncunun kalbi ve zihni, bir sürü ayrıntıyla dolar; tıpkı içi doldurulan bir tavuk gibi. Kalbine ve zihnine zorla doldurulan her şeyi özümseyemeyen oyuncu, rolle özdeşleşebildiği nadir anlarla da temasını yitirir. Oyunculara şu söylenir: 'Sahneye çık, rolünü oyna ve geçtiğimiz aylarda grup çalışmasında öğrendiğin her şeyi uygula.' Zihni tıka basa dolu, kalbi ise boş olan oyuncu, sahneye çıkar ve hiçbir şey yapamaz. … gereksiz bilgi, fikir ve duygular, zihni ve kalbi kaplar, oyuncuyu ürkütür ve kendi özgün yaratıcılığını teslim alır. Dışsal ve yabancı olanı özümsemek, kişinin kendi zekası ve kalbiyle yaratmasından daha zordur. Ama en kötüsü de, dışardan gelen bütün bu yorumların hazırlanmamış, işlenmemiş, kıraç topraklara düşmesidir."[20]

Stanislavski, yıllar içinde, masa başı provalarının,

• Oyuncuların rollerine aktif bir arayışla yaklaşmalarına engel olduğunu ve oyuncuları pasifliğe sürüklediğini,[21]

• Oyuncunun fiziksel ve zihinsel yanları arasında, doğaya aykırı bir biçimde, yapay bir boşluk oluşturduğunu,[22]

• Oyuncuların zihnini birçok bilgiyle tıka basa dolduran ve hiç verimli olmayan bir yöntem olduğunu[23] fark etmiş ve bu nedenlerden ötürü, masa başı prova yönteminden vazgeçmiştir.

Oyuncuların, masa başında, ellerinde kalemle, sakin bir biçimde oturmak yerine; provaların en başından itibaren sahneye çıkarak, rollerinin psiko-fiziksel yapısını deneyimlemeleri gerektiği sonucuna varan Stanislavski,[24]

• Oyuncuları pasiflikten kurtarmak ve aktif bir duruma geçirmek,

• Oyuncunun zihinsel ve fiziksel yanı arasındaki boşluğu ortadan kaldırmak,

• Oyuncunun psiko-fiziksel bütünlüğünü sağlamak için, aktif analiz yöntemini geliştirmiştir.[25]

Aktif analiz, Stanislavski'nin yaklaşık yirmi yıl boyunca uygulamış olduğu masa başı prova yönteminden radikal bir kopuşu temsil eder.[26] Stanislavski, Aralık 1936'da (ölümünden yaklaşık bir buçuk yıl önce) ailesine yazmış olduğu mektupta şunları ifade etmiştir: "Şimdi yeni bir yöntem, role yeni bir yaklaşım üzerinde çalışıyorum. Bu yöntem, bugün oyunu okumayı, yarın sahnede prova etmeyi içeriyor. Neyi prova edebiliriz? Birçok şeyi. Bir karakter gelir, herkesi selamlar, oturur, az önce olan olayları anlatır, bir dizi düşünceyi ifade eder. Bunu herkes kendi yaşam tecrübesine dayanarak oynayabilir. O halde oynasınlar. ... Bu tam olarak, doğru bir şekilde yapıldığında, eğer bize doğru geliyorsa ve sahnede olup bitenlere olan inancımıza ilham veriyorsa, o zaman insan bedeninin yaşam çizgisinin yaratılmış olduğunu söyleyebiliriz. Bu az şey değildir; rolün yarısıdır."[27]

Aktif analiz yönteminin temel fikri, provaların en başından itibaren, oyun metni, karakterin düşünce, amaç ve eylemleri arasında ayrılmaz bir ilişki kurmaktır. Masa başı provalarında, oyun metni üzerinde yapılan uzun konuşmalar, oyuncuların düşünce süreçlerinin, fiziksel ve duygusal kaynaklarından ayrılmasına neden olmaktaydı. Masa başında, oyuncular, karakterler hakkında uzun uzadıya konuşurdu; fakat bu konuşmalar, oyunculara, rollerinin fiziksel tezahürü hakkında hiçbir fikir vermezdi. Aktif analiz yöntemiyle ise, araştırmanın olası tüm yönleri – zihinsel, fiziksel, duygusal ve deneyimsel – bütünsel olarak bir araya getirilmiş oldu. Düşünce, duygu ve eylem, eşzamanlı olarak sürece dahil edildi. Tüm kaynaklarını bu şekilde kullanarak, oyuncular, provaların en başından itibaren, hem içsel eylemin hem de dışsal eylemin içine girmeye başladı.[28]

> "Organik tarım hakkında sadece okumakla yetinmeyin, dışarı çıkın ve bir bahçe dikin. Dikim, aynı anda birden fazla duyu sistemini – görme, ses, dokunma, koku – harekete geçirerek dikkati şimdiye çeker ve sonuç olarak akışı sağlar. … burada anlatılmak istenen basit: Fiziksel olarak çalışın. Yaparak öğrenin. Bu tetiği çekmek için gereken şey budur. Çoklu duyular tüm odağımızı talep eder ve bu bizi akışa yönlendirmek için fazlasıyla yeterlidir."[29]

Masa başı prova yönteminde, oyun ve karakterler dıştan bir bakış açısıyla, zihinsel bir biçimde analiz edilirken; aktif analiz yönteminde, oyun, sanki oyuncu, oyunun dünyasının, oynayacağı karakterin yaşamının içine yerleştirilmişçesine, eylem halinde analiz edilir. Böylece oyun-

cu, çalışılan sahneyi sadece zihniyle değil, tüm benliğiyle kavrar.[30]

Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda, yaklaşık yirmi yıl boyunca masa başı prova yöntemiyle çalıştıktan sonra, bu yöntemde yapılan "duygu analizi"nin, oyuncunun sahneye çıktığında oynamasına hiçbir şekilde yardımcı olmadığını fark etmiş; bu nedenle "duygu analizi"nden vazgeçmiş;[31] oyuncuların doğrudan sahneye çıkarak, rollerini "aktif" bir biçimde analiz etmelerini sağlamıştır.[32] Stanislavski'nin bu yeni görüşüne göre, "Bir oyunu analiz etmenin en iyi yolu verili koşullarda eyleme geçmektir."[33] Aktif analiz yönteminde vurgu, oynamak - yapmak - deneyimlemek üzerindedir.[34] Aktif analiz yönteminin amacı, masa başı prova yönteminin aksine, oyuncunun, oyun metnini sahne üzerinde "aktif" bir biçimde analiz ederek "deneyimlemesini" sağlamaktır.[35]

> "Artık kafamız kitaplara gömülü olarak masanın etrafında oturmayacağız, oyun metnini elimizde kalemle parçalara ayırmayacağız. Eylemlerimize yardımcı olacak her şeyi, pratikte, yaşamın kendisinde, hareket halinde arayacağız. Malzemeyi inceleyeceğiz, ama soğuk, teorik veya zihinsel bir biçimde değil. Ona pratikten, yaşamdan, kendi insani deneyimimizden yaklaşacağız."[36]

Aktif analiz yönteminde, analiz, masa başında zihinsel olarak değil, sahne üstünde, "aktif" bir biçimde yapılır. Hayatı boyunca sürekli yeni tekniklerin arayışında olan Stanislavski, yaşamının son yıllarında, oyuncuların prova sürecinde kullanabilecekleri en kullanışlı tekniğin doğaçlama olduğu sonucuna varmıştır.[37] Bu nedenle, aktif analiz yönteminde, oyuncular, sahnenin verili koşulları içindeki dinamik potansiyelini doğaçlamalar yoluyla, eylem halinde keşfeder; sahneyi aktif bir biçimde analiz eder. Böylece, oyuncular, sahneyi, eylemlerin diline çevirmiş olur.[38]

Oyuncular, zihinsel keşif aşamasında oyunun üzerinde çalışılan bölümünü analiz ettikten sonra etüt aşamasına geçer ve analiz ettikleri bölümü sahne üzerinde, kendi cümleleriyle doğaçlar;[39] böylece oyunun dramatik içeriğini[40] ve fiziksel eylemlerini sahne üstünde keşfederken, aynı zamanda oyun yazarının yazmış olduğu repliklere tümevarımsal bir biçimde ulaşır.[41]

> "Kendi cümlelerimiz ile başkalarının cümleleri arasında ölçülemeyecek kadar büyük bir mesafe vardır. Kendi cümlelerimiz, duygularımızın doğrudan ifadesidir; başkasının cümleleri ise,

> biz onları kendimize ait kılana kadar, henüz içimizde hayat bulmamış duyguların işaretlerinden başka bir şey değildir. Bir rolün fiziksel biçimlendirmesinde, ilk etapta kendi cümlelerimize ihtiyacımız var çünkü içimizdeki henüz dışsal ifadesini bulmamış canlı duyguları en iyi kendi cümlelerimiz çekip çıkarır."[42]

Doğaçlama, oyuncunun içsel ve psikolojik durumunu, dışsal ve fiziksel durumundan ayrılamaz hale getirir. "Bu bütünlük oyuncuya paha biçilmez bir hizmet sunmaktadır; zira oyuncu, bir etüdün stressiz koşullarında, daha önce ancak günlerce süren masa başı çalışmasından sonra elde edebildiği şeyleri, kendiliğinden kavrar."[43]

Oyunu eylem halinde analiz etmek, masa başında analiz etmekten kıyaslanamayacak ölçüde daha etkilidir. Aktif analiz yöntemi, zihin ve beden birliğine dayanır.[44] Aktif analiz yöntemi, analiz ve somutlaştırma arasındaki duvarı, ya da bir başka deyişle, zihinsel olan ile fiziksel olan arasındaki boşluğu ortadan kaldırır. Aktif analiz yönteminde, oyuncu, oynayacağı karakterin somutlaşması için gerekli tüm unsurları biriktirir ve zihinselden fiziksele geçiş acısız, sorunsuz ve oyuncunun yaratıcı doğasını ihlal etmeden gerçekleşir. Aktif analiz, oyuncunun zihinsel, fiziksel, duygusal ve ruhsal tüm kaynaklarının bir bütün olarak kullanıldığı[45] organik bir süreçtir ve fiziksel somutlaşmaya giden en kısa yoldur.[46]

> Stanislavski, Boris Zon ile yaptığı sohbette, Zon'un sorularını şöyle yanıtlamıştır:
> "SORU: Masa başında ne kadar çalışıyorsunuz, sahneye ne zaman çıkıyorsunuz?
> CEVAP: Bugün oyunu okuyoruz, yarın oynuyoruz. Oyunu bir kez okumak yeterli gelmezse, bir kez daha okuyoruz.
> SORU: Oyuncular henüz bir şey bilmese de mi?
> CEVAP: Replikleri bilmiyorlar, ama ne yapacaklarını biliyorlar. … Bir soru ortaya çıkarsa, oyun metnine bakıyoruz. …
> SORU: Yani, başlangıçta repliklere ihtiyacınız yok, öyle mi?
> CEVAP: Repliklerle adım adım yaklaşacağız. Tek mantıklı yol, bunu eylem aracılığıyla yapmaktır. … Gerçek şu ki, masa başı çalışmasına aşırı bağımlılık, bizde 'sindirim güçlüğüne' neden oldu. Midesi artık hiçbir yiyeceği sindiremeyecek kadar çok kuruyemişle beslenmiş bir horoz gibi, oyuncu da masa başında o kadar çok 'yiyecekle' doldurulur ki, onu yeniden üretemez; biriken bilginin yüzde birini bile kullanamaz. Yeni yöntemim, önceki çalışmalarımızın geliştirilmiş halidir.

> SORU: Bugünkü provadan anladığım kadarıyla, oyuncuyu, eylemler aracılığıyla, karakterizasyonun istemsiz bir şekilde ortaya çıkacağı bir sürece yönlendiriyorsunuz ve tüm bunlar oyuncunun kendisinden mi kaynaklanıyor?
> CEVAP: Kesinlikle."[47]

Aktif analiz yönteminde, oyuncu, replikleri mekanik bir şekilde ezberlemek yerine, kendisini repliklerle götüren yolu keşfeder.[48] Replikler, duygu ve düşünceleri ifade eder. Karakterin duygu ve düşüncelerini tam anlamıyla kavrayana kadar, replikler oyuncuya yabancıdır. Bu nedenle, oyuncu, replikleri kendine ait kılmak için, öncelikle, bu repliklerin ifade ettiği duygu ve düşünceleri kavramalıdır.[49]

Stanislavski'ye göre, önemli olan, replikler değil, bu repliklerin ifade ettiği duygu ve düşüncelerdir. Oyuncu, doğrudan replikleri ezberleme yoluna gitmemeli, repliklerin kölesi olmamalı, tembellik yapmamalı ve yüzeysel olanla yetinmemeli; repliklerin ifade ettiği duygu ve düşüncelere, yani öze inmek için gereken enerjiyi harcamalıdır.[50]

Role, replikleri mekanik bir biçimde ezberleyerek çalışmaya başlamak, imgelemin işleyişini bozar,[51] imgelemi öldürür,[52] imgelerden yoksun, yapay bir oyunculuğa neden olur[53] ve yalnızca klişe sonuçlar üretir.[54] Bu tehlikeden korunmak için, provanın başlangıç aşamasında, oyuncu, oyun metnini, ezberlemek yerine fikirleri keşfetmek için bir temel kaynak, sanatsal imgelemi için bir sıçrama tahtası olarak kullanır.[55] "Benim yöntemimin odak noktası, gelenekselleşmiş oyunculuk halısını altınızdan çekmek ve size konuşurken üzerinde durabileceğiniz gerçek ve canlı bir toprak vermektir."[56]

Stanislavski'ye göre, oyuncu, rolüne çalışmaya doğrudan replikleri ezberleyerek başladığında, alt-metne ilişkin derin bir farkındalık geliştirme olanağından mahrum kalır. Zira replikler, henüz oyuncunun içsel dürtüleriyle desteklenmiş olmadığı gibi, insan yaşamının tüm doluluğuyla bağlantılı da değildir. Doğrudan ezberlenmiş olan replikler, mekanik olarak oyuncunun belleğine girer ve 'dilinin kaslarına' işlenir. Bu nedenle de, replikler, performans esnasında, partnerin düşüncelerine verilen canlı bir tepki olarak ortaya çıkmaz. Ortaya çıkan ne eylemdir, ne de davranıştır; sadece, oyuncunun, konuşma sırası (cue) geldiğinde bilinçsizce verdiği bir karşılıktır.[57]

Oyuncuların birçoğu, oyunun verili koşullarını yeterince derinden kavramak için çaba harcamaz; çünkü nasıl olsa her şeyin hali hazırda ifade edilmiş olduğu replikler, ezberlerinde, emirlerine amade durum-

dadır. Oyuncu, replikleri mekanik olarak ezberlediğinde, replikler, bir nevi, oyuncunun arkasına saklandığı bir perdeye dönüşür. Stanislavski'ye göre, replikleri doğuran devasa içsel ve dışsal motiflerin dünyasına hâkim olunmadan, sadece replikleri ezberleyerek bir oyunun prova edilmesi yanlıştır. Bu nedenle, Stanislavski, oyunun eylemler yoluyla, doğaçlama bir biçimde analiz edildiği aktif analiz yöntemini geliştirmiştir.

> "Aktif analiz, alışılagelmiş prova yöntemini ters yüz eder. Geleneksel olarak, replikleri öğrenir, yönetmenden mizansenleri alır ve ardından provaları hem replikleri hem de mizansenleri gerekçelendirmek için kullanırız. Ancak, replikleri ezberlediğinizde, dinamik bir performans yerine, en kötü ihtimalle oyunun ezberden okunduğu, en iyi ihtimalle de metnin yüzeyini sıyıran bir performans sergileme riskiyle karşı karşıya kalırsınız. Buna karşılık aktif analiz, siz bir şey ezberlemeden önce sizi karakterleri konuşmaya ve hareket etmeye iten dinamiklerle yüzleştirir."[58]

Aktif analiz yönteminde, oyuncuların ezberlerinde hiçbir replik olmadığından; oyuncular, ilk doğaçlamanın ilk anından itibaren, birbirlerini gerçekten dinlemeye, birbirlerinin yüz ifadelerini, jest ve hareketlerini gerçekten görmeye, fark etmeye, birbirlerini algılamaya, birbirlerinden etkilenmeye ve birbirlerine tepki vermeye başlar.[59] "Arkasına saklanabileceği", "sırtını dayayabileceği", "sığınabileceği" repliklere sahip olmadan (ezber yapmadan), kendi cümlelerini kullanarak doğaçlama yapmak, oyuncuyu, replikleri boş ve mekanik bir şekilde söyleme alışkanlığından korur.[60]

> "Sonuç ne oldu? Başkasının sözleri sizin kendi sözleriniz oldu. Size doğal bir şekilde, zorlamadan aşılandılar. … Şimdi iyi düşünün ve söyleyin bana, dünyadaki birçok tiyatroda yapıldığı gibi, rolünüze çalışmaya replikleri mekanik bir biçimde ezberleyerek başlasaydınız, benim yöntemimle başarmış olduğunuz şeyi başarabileceğinize inanıyor musunuz? Size hemen söyleyeyim – hayır, asla istenen sonuçları elde edemezdiniz. Kelimelerin ve repliklerin seslerini, dilin mekanik belleğine, ses mekanizmanızın kas hafızasına zorla tıkamış olurdunuz. Ve o zaman da, karakterinizin düşünceleri dağılır ve kaybolurdu, ve metin, amaçlarınız ve eylemlerinden ayrılırdı." [61]

Oyuncuların masa başında rollerini incelediği ve rollerinin içsel yaşamına girmeye çalıştığı prova yöntemi, psikolojik olanla fiziksel olanı birbirinden ayıran; oyunculara, rollerini yalnızca zihinsel olarak analiz etme imkânı veren; rollerini fiziksel olarak deneyimleme imkânı

vermeyen bir yöntemdir. Aktif analiz yönteminde ise masa başında prova yapılmaz. Masa başı çalışmaları, sadece "zihinsel keşif" aşaması için, oyunun olay dizgesinin kavranması, olayların sıralamasının ve karakterlerin eylemlerinin belirlenmesi için yapılır. Stanislavski, bu bağlamda, masa başı çalışmalarını (sahne üstünde prova yapmaya başlamadan önce, oyun üzerine yapılacak incelemeyi), oyuncuların bir sahneyi oynayabilmek için en çok ihtiyaç duyacakları bilgileri edinmeyi hedefleyen, daha sıkıştırılmış bir süreç haline getirmiştir.[62]

Oyuncular, zihinsel keşif aşamasında oyunun temel yapısını kavradıktan sonra, "etüt" aşamasına geçer. Etüt aşamasında, oyunun daha derinlikli bir analizi, masa başında değil, sahne üzerinde, eylem halinde yapılır. Oyuncular, rollerinin fiziksel ve psikolojik yaşamını, aynı anda, eylem halinde inceler, psiko-fiziksel sürecin gerçek ve somut birlik ve bölünmezliğini deneyimler.[63] Aktif analiz yönteminde, oyuncu, kendi zihinsel, fiziksel ve duygusal varlığını kullanarak, organik bir süreçten geçer.[64]

Aktif analiz yönteminde, iki aşama vardır. Bunlar:

1) Zihinsel keşif aşaması,

2) Etüt aşaması'dır.

Zihinsel keşif aşaması, üzerinde çalışılan bölümün iskeletini ortaya çıkarır. Etüt aşaması ise, bu iskelete et, kan, sinir ve iç organlarını verir; zihinsel keşif aşamasında ortaya konulanları bedensel ve uzamsal olarak test eder. Bu iki aşama – zihinsel keşif ve etüt – her provada zihinsel çalışma ile psiko-fiziksel oyun arasında sürekli bir ilişki kurar.[65]

Aktif analiz süreci şöyle özetlenebilir:

"• Çalıştığınız sahneyi dikkatli bir biçimde okuyun ve sahnenin "olgularını" (olaylar, çatışmaya neden olan eylemler ve karşı eylemler, imgeler) inceleyin.

• Hatırladığınız tüm "olguları" dâhil etmek suretiyle, sahneyi kendi kelimelerinizi kullanarak doğaçlayın.

• Doğaçlama bittiğinde, sahneyi tekrar okuyun ve doğaçlamanızda olanlarla karşılaştırın. Doğaçlamanızda, sahnenin temel dinamiklerini ve gidişatını korudunuz mu? Hangi imgeleri kullandınız, hangilerini unuttunuz? Sahnedeki olaylar doğaçlama esnasında gerçekleşti mi?

• Sahneyi yeniden doğaçlayın ve doğaçlamanızı yeniden metinle karşılaştırın. Sahneyi ezberlemeksizin, bu doğaçlama & metinle karşılaştırma çalışmasını, metne mümkün olduğunca yaklaşana tekrar edin.

• Sahneyi ezberleyin."[66]

ZİHİNSEL KEŞİF AŞAMASI

Aktif analiz yönteminde, oyuncuların sahnede kendi cümlelerini kullanarak doğaçlama yapmasına dayalı "etüt" aşamasından önce, Stanislavski'nin "zihinsel keşif" olarak adlandırdığı bir aşama vardır. Zihinsel keşif aşaması, oyuncunun etüt aşamasında sahne üzerinde doğaçlama yapabilmesi için gerekli olan bir aşamadır.[67] Zihinsel keşif aşamasında, oyuncular, oyunun iskeletini, oynayacağı karakterin oyunda neler yaptığını, neler istediğini, kimin yanında ve kime karşı olduğunu ve diğer karakterlerle olan ilişkisini kavrar.[68]

Zihinsel keşif aşamasında ortaya çıkarılan verili koşullar, olaylar, eylemler ve amaçlar-istekler, oyunculara, etüt aşamasında, doğaçlamalar yoluyla "yaratıcı bilinmezliğe" atlamalarına yardımcı olacak sağlam bir sıçrama tahtası görevi görür.[69]

"Zihinsel keşif" yapmak, yani oyun metnini derinlemesine analiz etmek için en kolay yol, oyunun olay dizgesini (olay örgüsü - olaylar zinciri - plot) incelemektir.[70] Zihinsel keşif aşamasında, olay dizgesi analiz edilir. Bunun için, öncelikle, oyundaki önemli olaylar, bunların sıralaması ve aralarındaki ilişki belirlenir.[71]

Olayları incelemek:

- Oyuncunun, oyunu, eylem ve karşı-eylem aracılığıyla anlamasını,[72]
- Oyuncunun, oyunun verili koşullarını ve rolün özünü derinlemesine kavramasını,[73]
- Oyuncunun, verili koşullar içinde kendini oynayacağı karakterin yerine koymasını ve doğaçlama sırasında oyunun olay dizgesinden sapmamasını,[74]
- Oyuncunun, provalarda, oyundaki yaşama, kendiliğinden, git gide daha derinlemesine dalmasını sağlar,[75]
- Oyuncuyu, olası en kısa yoldan oyunun dünyasına çeker,[76]
- Oyuncuyu etüt aşamasına hazırlar.[77]

Olayların incelenmesi, aktif analiz yönteminin en önemli ve mutlak unsurlarından biridir. Zira olay, dramın olmazsa olmaz unsurudur. Olay olmadan, olay dizgesi olmadan, dram olmaz.[78] Bir oyunun yapısını oluşturan temel unsur – zincirdeki halkalar gibi – olaylardır.[79]

Olaylar, oyuncuyu oyunun dünyasına götüren en kısa yoldur.[80] "Olaylar zinciri yalnızca hikâyenin dışsal yönleriyle ilgiliymiş gibi görünebilir, ama öyle değildir. Oyunlarda her şey içsel gelişmelere de tabidir

ve böylece oyuncunun oyundaki olaylarla canlı bağlantısı, karakterin eylemlerini açıklayabilecek duygu ve düşünceleri ortaya çıkarır."[81] Oyundaki olayları, oynayacağı karakterin davranış ve eylemlerinin mantığı ve sıralamasını inceleyen oyuncu, yavaş yavaş bunları değerlendirmeye ve karakterin eylemlerinin arkasındaki nedenleri fark etmeye başlar. Oyuncu, olay dizgesinin gelişimini takip ederek, rolünün özünü tanır,[82] yani, oynayacağı karakterin oyunda ne yaptığını, ne istediğini, kiminle çatıştığını, kime karşı olduğunu, kimin yanında olduğunu ve diğer karakterlerle ilişkilerinin nasıl olduğunu keşfeder; böylece oyun iskeleti oyuncu için canlı bir doku kazanmaya başlar.[83] "Karakterler arasındaki çatışmaların sebeplerini tespit etmek, karakterlerin davranışlarını ve bu davranışların arkasındaki nedenleri anlamak, oyunu anlamaktır."[84]

Aktif Analiz yönteminde, oyuncu, öncelikle, oyunla ilgili en önemli bilgileri edinmeyi hedefler. Oyuncunun temel önceliği, oyundaki ana olayları anlamaktır. Oyuncuların dikkatini büyük resimden uzaklaştırmamak için, başlangıçta, daha küçük olaylar bir kenara bırakılır.[85] Oyuncu, bir role hâkim olma sürecinde, genelden özele, özden ayrıntılara doğru ilerler.[86] Zihinsel keşif aşamasının başında, yani oyunun ilk analiz sürecinde, oyuncu, öncelikli olarak, oyundaki en önemli olayları belirlemeli; detaylarda boğulmamalıdır.[87] Zihinsel keşif aşamasında, oyuncular, oynayacakları karakterlerin yaşadığı olayların ve yaptığı eylemlerin mantığını ve sıralamasını genel olarak anladıktan sonra; tekrar oyun metnine dönülür ve bu kez, oyun, yalnızca önemli kilometre taşları bazında değil, daha küçük olaylar ve eylemler bazında daha ayrıntılı olarak incelenir. Böylece etüt aşamasında oyuncuya gerekli olabilecek her şey incelenmiş olur. Bu noktada amaç, hiçbir şeyi atlamadan, oyuna mümkün olduğunca yaklaşmaktır.[88]

Zihinsel keşif aşamasında yapılan bu tür ayrıntılı bir inceleme, oyun metninin tamamını ya da büyük bir bölümünü kapsamamalıdır; aksi takdirde oyuncular etüt aşamasında bunları hatırlayamayacaktır. Zihinsel keşif aşamasında yapılacak ayrıntılı inceleme, oyunun üzerinde çalışılmakta olan küçük bir bölümü için yapılır; hemen akabinde oyuncular etüt aşamasına geçer ve incelenen bu bölümü sahne üstünde doğaçlar.[89]

Aktif analiz yönteminde, oyuncu, kendine, "Bu sahnede ne istiyorum?" sorusunu değil, "Bu sahnede ne yapıyorum?" sorusunu sorar.[90] Stanislavski'nin eski prova yöntemi olan masa başı prova yönteminde,

oyunculardan "Bu sahnede ne istiyorsun?" sorusuna yanıt vermeleri istenirdi. Stanislavski, aktif analiz yönteminde bu soruyu "Şöyle şöyle olsaydı ne yapardın?" veya "Bu koşullarda - bu durumda olsaydın ne yapardın? olarak değiştirmiştir. "Bu sahnede ne istiyorsun?" sorusu, oyuncuyu kolaylıkla pasifliğe ve oyunda gelişmekte olan olaylardan soyutlanmaya yöneltebilir. "Şöyle şöyle olsaydı ne yapardın?" sorusu ise, oyuncunun içsel yönelimini harekete geçirir, oyuncuyu somut eylem alanına sokar ve böylece oynayacağı karakterin eylemlerini içselleştirmesini sağlar.[91] "İstiyorum" ile "yapıyorum" arasında çok temel bir fark vardır (örneğin: "gitmek istiyorum" – "gidiyorum"). "İstiyorum"da pasif bir unsur vardır; fakat "yapıyorum", eylem ve somut bir ortama geçiş anlamına gelir. Fakat bu geçişi başarmak için oyuncunun "yapıyorum"u, yani eylemi, neden ve hangi amaçla yaptığını bilmesi gerekir. Oynamak, yapmaktır, "yapıyorum" demek, oynamaktır, aktiftir. "Yapmak istiyorum" demekse oynamayı hayal etmektir, pasiftir.[92]

Aktif analiz yönteminde, "Ne yapıyorum?" sorusu, "Bunu neden yapıyorum?" sorusu ile beraber sorulur.[93] Zira, her eylemin bir nedeni vardır. Eylem, karakteri o eylemi yapmaya iten nedenler olmadan var olamaz. Karakterin özünü ortaya çıkaran, eylemlerinin nedenleridir. Oyuncu, oynayacağı karakterin özünü kavramak için, "Ne yapıyorum?" sorusuyla birlikte, "Bunu neden yapıyorum?" sorusunu da sormalıdır.[94] "Ne yapıyorum?" sorusu, "Bunu neden yapıyorum?" sorusu olmadan düşünülemez.[95] Oyundaki olayları, karakterin eylemlerinin mantığı ve sıralamasını incelemek, oyuncunun bu eylemlerin altında yatan nedenleri keşfetmesini sağlar.[96] Oyuncunun, "Neden?" sorularına vereceği cevaplar, karakterin düşünce ve duygularını (iç aksiyonlarını) ve eylemlerini (dış aksiyonlarını) açığa çıkarır. Bu bağlamda, aktif analiz süreci, karakterin düşünce akışı ile eylem dizgesini bir araya getirir. "Ne yapıyorum?" ve "Bunu neden yapıyorum?" sorularına zihinsel keşif aşamasında verilen cevaplar, etüt aşamasında sahne üstünde test edilir.[97]

Etüt aşamasında, doğaçlamalar sırasında, oyuncunun ezberinde, arkasına saklanabileceği, sırtını dayayabileceği bir metin yoktur; oyuncu metni kendi yaratmak zorundadır. Bunu yapabilmek için, oyuncu zihinsel keşif aşamasını ciddiye almalı ve oynayacağı karakterin eylemlerini - davranışlarını meydana getiren nedenleri tam anlamıyla kavramalıdır.[98] Oyuncu yaptığı tüm eylemlere "Neden?" sorusunu sorarak yaptığı gerekçelendirmeyle, eylemlerini kişiselleştirmiş, oyun yazarının

ana hatlarıyla sunduğu çerçevenin içinde kalarak, oyunu kendi yazmış gibi olacaktır.[99]

Oyuncunun, karakterin eylemlerinin arkasındaki istek, amaç, hedef veya niyetini ortaya çıkarmak için, "Bunu neden yapıyorum?" sorusunu sorması yeterlidir. Zira bir karakteri anlamak, eylemlerini neden yaptığını anlamaktır.

Oyuncu, inandırıcılığı ve samimiyeti yakalayabilmek için, oyundaki olayları, karakterin eylemlerini ve bu nedenleri belirledikten sonra; verili koşullar içinde kendini karakterin yerine koymalı, kendini karakterin koşullarında hayal etmeli,[100] olaylara karakterin bakış açısından bakmalı[101] ve karakterin eylemlerini kendine ait kılmalıdır.[102]

> "Başlangıçta, oyuncuların ellerinde metin yoktur, sahnede neler olup bittiğine dair temel bir his ve kendi yaratıcı kaynakları dışında devam edecekleri hiçbir şey yoktur. O halde oyuncuların kendilerini kurgusal koşullara dahil etmekten ve şu soruyu sormaktan başka seçenekleri yoktur: Ben bu durumda ne yapardım?[103]

Aktif analiz yönteminde, oyuncu, başlangıç aşamasında kendinden yola çıkar ve kendine "Eğer ben bu koşullarda (bu durumda) olsaydım ne yapardım?" diye sorar. Zira, "Gerçek oyunculuk henüz ortada karakter yokken ama farazi koşullardaki bir 'ben' ortaya çıkmışken başlar. Eğer durum bu değilse, kendinizle teması kaybedersiniz, rolü dışardan görürsünüz, onu taklit edersiniz."[104]

"Eğer ben bu koşullarda olsaydım ne yapardım?" ("Sihirli eğer") sorusu,

- Birden bire, oyuncuyu herhangi bir şeye "inanmaya" zorlamadan, hilesiz bir biçimde oyuncuda bir iç uyaran yaratır,[105]
- Zorlayıcı olmayan niteliğinden dolayı, oyuncuyu özgür bırakarak, oyuncunun yaratıcılığını ortaya çıkarmasına yardımcı olur.
- Oyuncuyu, oyun metnindeki eylemin nesnel gözlemcisi olma eşiğinden, eylemin somutlanmasının öznel katılımcısı olma seviyesine yükseltir;[106] oyuncu tarafından hayal edilenleri sahne performansının fiziksel gerçekliğine taşımak için bir köprü görevi görür,[107]
- Oyuncuyu, günlük olaylar dünyasından çıkarıp yaratıcı imgelem alanına atan bir kaldıraç görevi görür;[108] oyuncuyu, gündelik gerçeklikten, kurgusal bir gerçeklik düzlemine aktarır.[109] Oyuncu, bu imgesel – kurgusal alanda kendisini, oynadığı karakter için yazarın kurguladığı koşulların içine yerleştirir,

• Oyuncunun, kendisini eyleme geçirecek nedenleri keşfetmesini ve bu eylemleri zihninde gerçekleştirmeye başlamasını sağlar. Eylemleri zihinde gerçekleştirmekse, oyuncunun, duygularına ve bilinçaltına giden yolu keşfetmesine yardımcı olur,[110]

• Oyuncunun iç yaratıcı mekanizmasını harekete geçirmesiyle, bilinçli teknik yoluyla bilinçaltı yaratmanın bir kaynağıdır.[111]

Oyuncu, kendine, "Eğer ben bu koşullarda (durumda) olsaydım ne yapardım?" diye sormanın yanı sıra, "Eğer ben bu durumda olsaydım nasıl tepki verirdim?", "Eğer ben bu durumda olsaydım nasıl hissederdim?"[112], ya da, "Eğer ben bu durumda, bu eylemleri yapıyor (ve bu sözleri söylüyor) olsaydım; böyle yapmama (ve söylememe) neden olan şey ne olurdu?" diye de sorabilir.

Oyuncu, etüt aşamasında kendi cümlelerini kullanarak doğaçlama yapabilmek için; zihinsel keşif aşamasında, oyundaki olay ve eylemlerin mantığını ve sıralamasını kavradıktan sonra, oyunun verili koşullarını[113] ve oynayacağı karakterin yaşamını, kendini karakterin yerine koyarak - karakterin bakış açısından imgelemelidir.[114] İmgelem, oyuncunun, doğaçlama yapabilmek için ihtiyaç duyduğu en gerekli unsurdur.[115]

Stanislavski'ye göre, imgeler, görsel alt-metindir. Oyuncu, doğaçlama yapabilmek için, zihninde imgelere sahip olmak zorundadır; zira ezberinde arkasına saklanabileceği replikler yoktur. Zihninde imgeler olmadan, oyuncunun kendi cümleleriyle doğaçlama yapması imkânsızdır. İmgeler, belirsiz olanı açıklığa kavuşturur, uzak olanı yakınlaştırır, yabancı olanı kişisel, özel ve somut kılar. İmgelem, aktif analiz yönteminin olmazsa olmaz bir unsurudur.[116]

Oyuncu, metni (Stanislavski'nin deyimiyle "sözel eylem"i), zihninde imgelere dönüştürmeli;[117] zihnini imgelerle besleyerek, rolü için gerekli içsel depoyu yaratmalı;[118] zihninde bu imgelerden oluşan bir "film", bir "görsel alt-metin" üretmelidir.[119] Oyuncu, imgelemi sayesinde, oyun metnindeki sözcükleri zihinsel imgelerden oluşan bir filme dönüştürür ve böylece, belleğine kelimeleri değil, imgeleri - görüntüleri depolar ki bu, oyuncu için çok daha eğlenceli ve işlevseldir.[120]

Oyuncu, zihinsel imgelerini replikleriyle ilişkilendirdiğinde, replikler kendiliğinden oyuncunun hafızasına yerleşir; böylece oyuncunun replikleri mekanik bir biçimde ezberlemesine gerek kalmaz.[121] Böylece, oyun yazarının yazmış olduğu replikler, zorlamadan, doğal bir şekilde oyuncuya "aşılanır" ve oyuncuya ait hale gelir.[122]

İmgelem,

- Oyuncunun, oyun yazarı tarafından sağlanan materyali sıçrama tahtası olarak kullanarak, gerçek hayattaki izlenimlere çok benzeyen canlı zihinsel görüntüler üretmesine yardımcı olur,[123]
- Oyuncuya, rolü inşa etmek için içsel bir temel oluşturur,[124]
- Oyuncunun, oynayacağı karakterin iç ve dış dünyasını yakından tanımasını ve anlamasını;[125] karakterin yaşamına giriş yapmasını sağlar,[126]
- Oyuncunun bilinçaltı yaratıcılığını kışkırtır.[127]

Oyuncunun imgelemini kullanırken dikkat etmesi gereken en önemli şey, kendini harekete geçirecek, etkileyecek, tahrik edecek seçimler yapmaktır.[128] Analitik olarak doğru gibi görünen, fakat oyuncuyu kişisel olarak etkilemeyen imgesel seçimler, oyuncuyu duygudan yoksun bırakır; bu nedenle de oyuncu için işlevsel değildir.[129]

> Jack Nicholson şöyle der:
> "… çoğu oyuncunun sorunu gerilimle ilgilidir ve gerilimi ortadan kaldırmak için pek çok araç ve yol vardır. … oyunculardaki gerilim, zihinsel ilgisini yeterince çeken bir seçim yapmamış olmalarından kaynaklanır. Başka bir deyişle, yeterince hayati bir seçim yapmamışlardır; yaptıkları seçim, hayal güçlerini harekete geçirecek ve onları bilinçsizce rol yapmaya itecek bir seviyede değildir."[130]

Doğaçlama yapabilmek için, doğaçlamanın üzerine inşa edileceği sağlam bir temel gerekir. Caz müzisyenlerinin, doğaçlama yaparken, hangi notaları çalarsa çalsın, içinde doğaçlama yapabilecekleri güçlü bir müzikal çerçeveleri vardır. Bu, doğaçlamanın üzerine inşa edileceği sağlam temeli oluşturur.[131]

> "'Kutunun dışında düşün,' derler ama biz bunu tersinden anlıyor olabiliriz. Kutunun içinde düşünmeyi öğrenin. Kısıtlamalar yaratıcılığı tetikler. Cazın büyük ismi Charles Mingus'un bir keresinde açıkladığı gibi: 'Hiçbir şey üzerinde doğaçlama yapamazsın dostum; bir şey üzerinde doğaçlama yapmalısın.' ... Mesele şu ki: Sınırlar yaratıcılığı tetikler. Boş sayfa faydalı olamayacak kadar boştur."[132]

Oyuncunun da, etüt aşamasında özgür ve yaratıcı bir biçimde doğaçlama yapabilmek için, sağlam bir temele ihtiyacı vardır.[133] Doğaçlamanın sağlam temeller üzerine inşa edilebilmesi için, oyuncunun, oyun ve rolü hakkındaki bilgi sahibi olması gerekir.[134] Oyuncu, oyun ve rolü hakkında iyi bir bilgi temeline sahip olmadığı sürece pro-

valarda doğaçlamayı kullanmaya başlayamaz.[135]

Oyuncuların, "... doğaçlama yapmaya başlamadan önce iyice hazırlanmaları gerekir, ve bu hazırlığın başlayacağı yer de oyun metninin kendisidir. Tüm dedektiflerin bildiği gibi, sizi harekete geçirecek en azından bir avuç ipucu olmadan bir davayı bir araya getiremezsiniz. Benzer şekilde, oyun ve karakterler hakkında bir şeyler bilmeden doğaçlamaya başlayamazsınız. Dolayısıyla oyuncuların her şeyden önce yapması gereken ilk şey oyunu okumaktır. Bu çok açık. Ve sonra … tekrar okumalıdırlar. Ve sonra tekrar okumalılar. Bir oyun metninde pek çok ipucu vardır, ve bir oyuncunun ikinci ya da üçüncü okumada ne kadar çok şey keşfedebileceği şaşırtıcıdır."[136]

Doğaçlama yapmak için, oyuncunun, doğaçlama sırasında (bir dansçının kendini müziğin, bir sörfçünün kendini dalgaların akışına bırakması gibi) kendini akışına bırakabileceği içsel bir malzemeye ihtiyacı vardır. Oyuncunun, oyuna ve rolüne hâkim olması, oyun ve rolü hakkında bilgi sahibi olması, bu içsel malzemeyi oluşturmak için gereklidir, fakat yeterli değildir. Oyuncu, bu içsel malzemeyi oluşturabilmek için, bilginin yanı sıra; oyun ve rolü hakkında, kendine ait, kişisel, özgün ve iddialı fikir, yorum ve imgelerini üretmelidir. Oyuncu, oyuna ve rolüne dair, ne kadar çok özgün fikir, yorum ve imge üretirse, rolünü o kadar kendine ait kılar ve doğaçlama sırasında kendini akışına bırakabileceği o kadar çok içsel malzemeye sahip olur. Aksi halde, oyuncu, doğaçlama sırasında, kendini akışına bırakabileceği içsel malzemeden yoksun kalır.

Zihinsel keşif aşamasında, oyuncu,

- Oyunun verili koşullarını,
- Oyunun hikâyesini – olay dizgesini,
- Karakterin eylemlerini ve bu eylemlerin nedenlerini,
- Karakterin duygu ve düşüncelerini[137] derinlemesine bir biçimde kavradıktan; ve
- Oyuna ve karakterine dair özgün fikir, yorum ve imgeler ürettikten sonra, etüt aşamasına geçer.[138]

ETÜT AŞAMASI

Aktif analiz yönteminde, oyun metni, oyuncuya, yapılacak doğaçlamalar için bir sıçrama tahtası olarak hizmet eder.[139] Oyun metni, kavramak amacıyla okunur; fakat oyuncular, oyun metninin yüksek sesle okunduğu[140] bir "okuma provası" yapmadığı gibi, sahne üstünde ellerinde oyun metinleriyle de prova yapmaz. Vurgu, oyunu eylem halinde analiz etmek olduğundan, oyun metninin fiziksel varlığı bu süreci engeller. Ayrıca, metindeki replikleri okurken meydana gelen beyinsel aktivite ile, başka bir insanla iletişim kurma (vücut dilini ve yüz ifadelerini okuma, sözlerini ve sessizliklerini değerlendirme vb.) esnasında meydana gelen beyinsel aktivite, birbirinden çok farklıdır. Beyin yazılı dili konuşmadan farklı bir şekilde işler.[141] Oyuncuların, ellerinde oyun metniyle yaptıkları prova pratiğinden farklı olarak; aktif analiz, insanlar arasındaki ilişkilerin doğal dinamiklerine, nörolojik olarak anında erişir.[142] Bu erişim, nörobilim uzmanı Antonio Damasio'nun da uzun yıllardır yaptığı çalışmalarda ele aldığı konulardan biridir. Damasio, Descartes'ın Yanılgısı adlı eserinde ve sonraki çalışmalarında, zihnin oluşmasında bedenin rolü üzerinde durmaktadır. Ona göre, insanı, Descartes'ın söylediği gibi salt zihinden oluşan bir varlık olarak görmek ve bedeni hor görmek yanlıştır. İnsan, bedeniyle birlikte bir organizma olarak ele alınmalıdır. Zihinsel aktivitenin başlaması ve nöral bağlantıların kurulması için beden ve bedenden gelen veriler şarttır. Damasio, beden aracılığıyla beyne ulaşan verilerin, beyinde haritalandığını ve bir sonraki seferde düşünmeye gerek kalmadan kendiliğinden davranışa ve eyleme dönüştüğünü belirtir ve buna da somatik işaretleyici hipotezi adını verir. "Beden durumları ister gerçek, ister temsili olsun ("sanki" gibi) bunlara karşılık gelen nöronal model bilinçli hale getirilebilir ve bir his oluşturabilir."[143]

Stanislavski, aktif analiz yönteminin etüt aşamasında rol için temsili bir beden durumu olan doğaçlamaya yaptığı vurgu ile bütün replikleri bedeni hiç kullanmadan sadece zihinsel bir çaba ile ezberlenmesini engeller. Doğaçlamada beden ve bedensel hareket aracılığıyla replikler kendiliğinden zihne yerleşir ve böylece Damasio'nun altını ısrarla çizdiği zihin ve beden arasındaki boşluk kapanır. Böylece oyuncu sadece zihinsel olarak değil, fiziksel olarak da "o kişi" haline gelir. Bu nedenle Stanislavski'nin, Descartes'tan beri süregelen zihin beden ayrımına, Damasio'dan çok daha önce karşı çıktığını ve bedensiz bir zihnin müm-

kün olamayacağını ifade ettiğini görebiliriz. Bir anlamda doğaçlamalar, Stanislavski'de, sürekli tekrar eden ve yenilenen somatik işaretleyiciler olarak yerini bulur.

Doğaçlamadan Önce

Stanislavski, oyuncuların, bir sahneyi doğaçlamaya başlamadan önce, oyunu, oynayacakları karakterlerin eylemlerini, amaçlarını ve diğer karakterlerle olan ilişkilerini ne kadar iyi kavradığını anlamak (ölçmek - açığa çıkarmak) için; karakterlerinin oyunun başından sonuna kadar olan hikâyesini anlatmalarını önermiştir. Bu çok faydalı bir egzersizdir, zira bu egzersizde, oyuncunun dikkati, zorunlu olarak, oynayacağı karakterin neler söylediğinden ziyade, neler yaptığına ve bunları neden yaptığına, yani eylemlere ve nedenlere odaklanır. Oyuncu, oynayacağı karakterin hikâyesini anlatabilmek için, olayların ve karakterin eylemlerinin mantığı ve sıralamasını tam anlamıyla kavramak zorundadır. Karakterin eylemlerinin mantığını ve sıralamasını kavradıktan, oyunda meydana gelen olayları tanımladıktan sonra; oyuncu kendini oynayacağı karakterin yerine koymalı, bir başka deyişle, kendini oyunun verili koşulları içerisine yerleştirmeli, böylece karakterin eylemlerini kendine ait kılmalıdır. Oyuncu bu aşamada henüz repliklerı ezberlemiş değildir; fakat oyundaki önemli olayları, oynayacağı karakterin eylemlerini ve eylemlerinin ardında yatan mantığı - düşünme biçimini kavramış durumdadır.

Oyuncular, oynadıkları karakterlerin hikâyesini anlattıktan sonra, doğaçlamasını yapacakları sahnenin hikâyesini – sahnenin başlangıç anından bir süre öncesinden başlayarak – anlatmalıdır. Bir sahnenin başlangıç anından önce meydana gelen olayları imgelemek, oyuncuya, sahneye girmek için duygusal ve düşünsel bir zemin hazırlar.[144] Bunun için, "Bu sahneden hemen önce ne oldu?" ve "Bu sahnede ne oluyor?" sorularını sormak yeterlidir.[145]

Oyuncu, oynadığı rolle arasında duygudaşlık kurmak için, oynadığı karakterden kendi kişiliği içinde, birinci tekil şahıs ("Ben") olarak söz etmeli; karakteri, "O" zamiriyle değil, "Ben" zamiriyle tanımlamalıdır. Böylece oyuncu, oynadığı rolü, sanki o rol kendi yaşamıymış gibi somut olarak ele alabilecek hale gelir. Oyuncunun rolle kurduğu bu yakınlık, bilinçaltındaki iç yaratıcı davranışı ve duygularını etkiler.[146] Bu nedenle, oyuncular, karakterlerinin ve sahnenin hikâyesini, kendilerini oynayacakları karakterlerin yerine koyarak, karakterlerinin bakış açısından,

birinci tekil şahıs ("Ben") olarak anlatmalıdır.

Oyuncular, bu egzersizde, hikâyelerini yönetmene - eğitmene anlatırken, yönetmen - eğitmen de farklı rollere (terapist, avukat, yakın bir dost vb.) bürünerek oyuncuları dinleyebilir, onlara sorular sorabilir; oyuncular da, konuşurken birbirlerinin sözünü kesebilir, karakterler olarak birbirleriyle tartışabilir.

Bu egzersiz, doğaçlamaya başlamadan önce, oyuncuların,

- Karakterlerine ve sahneye dair özgün yorumlarını ortaya çıkaran,
- Karakterlerinin eylemlerinin ve bu eylemlerin nedenlerinin, altmetinlerinin, duygu ve düşüncelerinin ne olduğunu ortaya çıkaran,
- Kendilerini oyunun koşullarının ve karakterlerinin içinde hissetmelerini sağlayan,
- İçsel (duygusal ve düşünsel) olarak çok daha dolu ve hazır hale gelmelerini sağlayan,
- "Akış"a haline geçmelerini kolaylaştıran bir "ısınma"dır.

Oyuncu, doğaçlamaya başlamadan önce, "akış"a geçmesine engel olabilecek düşüncelerinden özgürleşmek, kendini rahatlatmak, fiziksel ve duygusal olarak açık hale gelmek için, özel bir ısınma - hazırlık yapabilir.[147] Bu ısınma - hazırlık, kişiye özeldir ve her oyuncu için farklı olacaktır. Bu nedenle, oyuncu, nasıl bir ısınma - hazırlık yapacağını kendi keşfetmelidir.

Doğaçlama

Aktif analiz yönteminde, etüt aşamasında, karakterlerin geçmişleriyle, karakterlerin sahnede olmadığı anlarda neler yaptıklarıyla vb. ilgili, oyunda yer almayan durumlar üzerine doğaçlama yapılmaz; yalnızca, oyunda var olan sahnelerin doğaçlaması yapılır. Fakat, oyuncular, üzerinde çalışılan sahnenin doğaçlamasını, sahnenin başlangıç anından değil, sahnenin başlangıcından kısa bir süre önceden başlatmalıdır. Zira hiçbir sahne sıfır noktasında veya oyun metninde başladığı noktada başlamaz, her sahnenin – tıpkı hayatta olduğu gibi – bir öncesi vardır, her an bir önceki anın devamıdır.[148] Sahne başlamadan hemen önce neler yaşanmış olabileceğini doğaçlamak, sahneyi, "bir şeyin devamı" haline getirir.[149] Bu da, oyuncunun, sahnenin başlangıç anına soğuk, boş ve duygudan yoksun bir şekilde girmesine engel olur; oyuncunun sahnenin başlangıç anındaki duyguyu yakalamasını ve sahneye dolu bir biçimde girmesini sağlar.

> "Doğaçlamadaki oyuncuların her biri, doğaçlamanın başladığı ana kadar karakterlerinin gerçekte ne yaptığını düşünmelidir. Nereden geldiler ve buraya nasıl geldiler? Kiminle birlikteydiler? Neyin peşindeydiler? Vesaire. Her oyuncu, doğaçlama başlamadan hemen önce karakterinin hissettiği duyguyu ve buna neyin sebep olduğunu düşünmelidir. … gerçek hayatta hiçbir durum boş bir tuvalle başlamaz. Duygusal durumumuz her zaman yakın zamanda olanlardan etkilenir ve oyuncular başlarken bu duygusal durumu doğaçlamaya getirmelidir."[150]

Doğaçlama, oyunculuğun temeli, başlangıcı;[151] oyuncunun temel üretim aracıdır.[152] Tiyatro tarihinde, en eski toplumlardan Antik tiyatroya, Commedia dell'Arte'den günümüzdeki çağdaş doğaçlama tiyatro biçimlerine kadar, doğaçlama oyuncunun üretim aracı olmuştur.[153] Stanislavski de, aktif analiz yönteminde, doğaçlamayı, yazılı metne dayalı tiyatronun prova sürecinde kullanılan, oyuncuyu özgürleştiren[154] ve yaratıcı ruh durumuna ulaştıran bir araç olarak kullanmıştır. Doğaçlama, bilinçaltına açılan bir kapıdır[155] ve oyuncunun yaratıcılık eyleminin özüdür;[156] oyuncunun kendi yaratıcılığını özgürce kullanarak sanat yapmasıdır.[157]

> "Google internet için neyse, bir aktörün yaratıcı sürecinin bir parçası olarak doğaçlama da odur. Aradığınızı bulmanızı çok daha kolay hale getirir."[158]

Doğaçlama, yaratıcı imgelem ile uygulamanın (eylemin) bileşimi[159] yoluyla, hayali olanın somutlaştırılmasıdır.[160] Doğaçlamada, gerçeklik, yazılı replikler olmadan oluşturulur; doğaçlamada oyuncunun yaratımı, yazılı repliklerin bir ifadesi değil, gerçek bir deneyimdir.[161] Doğaçlama, oyuncuyu, ilk dakikadan itibaren sahnenin fiziksel doğasına somut olarak dalmaya ve hikâyenin kurgusunu kendi mevcut gerçekliği olarak deneyimlemeye zorlar.[162]

Doğaçlama sırasında, oyuncu, oyun yazarının yazdığı replikleri değil, kendi cümlelerini kullanarak, üzerinde çalışılan sahnedeki durumu "yaşamaya" çalışır. Böylece, oyuncunun yaratıcı ilgisi, arkasına saklanmanın çok kolay olduğu "replikler" yerine, koşullar, olaylar ve imgelere yönelir.

> "Etüt sürecini bir dil öğrenmeye benzetebilirim: Yeni bir dilde sadece birkaç gerekli cümleyi söyleyebiliyorsanız, o dili konuşmayı gerçekten öğrenmemişsinizdir. Ancak kendi başınıza cümleler kurabildiğinizde o dili gerçekten anlamış ve sahiplenmiş

> olursunuz. Benzer şekilde, etütler de oyuncuların hayal güçlerini sayfada yazılı kelimelerin ötesine ve o sayfaların ima ettiği dünyaya taşır."[163]

Doğaçlama, kararların yalnızca zihinsel olarak alındığı bir süreç değil; içgüdüsel, deneysel, bütüncül ve psiko-fiziksel bir keşif yolculuğudur.[164] Doğaçlama sırasında, oyuncu, "Şimdi ne söyleyeceğim?" veya "Şimdi ne yapacağım?" diye düşünmez; bunun yerine, çocuksu hayal gücünün özgürlüğüyle, basitçe, sahnenin verili koşulları içinde yaşamaya davet edilir.[165]

Doğaçlama sırasında, oyuncu, algıları açık bir biçimde, etrafındaki fiziksel dünyaya, kendi iç dünyasındaki dürtü, duygu ve yaratıcı seçimlere ve diğer oyuncuların davranışlarına karşı duyarlı olmalı[166] ve sahnede olup bitenlere, düşünmeden, içgüdüsel olarak tepki vermelidir.[167]

Oyuncuda olması beklenen bu algı açıklığı, ister istemez bizi Maurice Marleau-Ponty'nin "Algının Fenomenolojisi" adlı eserine sürükler. Çalışmalarında insan varlığının dünyadaki ve insanlar arası ilişkilerdeki bedenselliğine ve algısallığına vurgu yapan Ponty şöyle demektedir: "Kişinin kendi bedeni ise en ilksel alışkanlıktır, tüm diğerlerinin koşulu olan ve bunların anlaşılmasını sağlayan alışkanlıktır."[168] Stanislavski de oyuncuya, iyi oynayabilmesi için bu eski alışkanlığı, bedeni hatırlatmaktadır. Ponty'nin şu belirlemeleri de Stanislavski'nin yönteminde kendine açıkça bir yer bulacaktır:

> "Bedenimin belli başlı bölgeleri eylemlere adanmıştır, bu eylemlerin sahip olduğu değerlere katkı sunarlar; sıradan anlayışın neden düşüncenin merkezini kafaya yerleştirdiğini anlamak ile orgcunun nasıl olup da müzikal imlemeleri orgun mekanı içine paylaştırdığını anlamak aynı meseledir. Ama bedenimiz, diğer tüm ifade mekanlarından birinden ibaret değildir. Bu anlamıyla ancak kurulmuş olan bedendir. Bedenimiz tüm diğerlerinin kökenidir, ifade hareketinin ta kendisidir, imlemelere bir yer vererek onları dışarıya yansıtandır, onların birer şey gibi ellerimizin altında, bakışlarımızın altında varolmaya başlamasını sağlayandır."[169]

Oyuncular, doğaçlamada neler yapacaklarını veya söyleyeceklerini önceden planlamamalı, tasarlamamalı;[170] doğaçlama sırasında, organik ve spontane bir biçimde keşfetmelidir.[171] Oyuncuların doğaçlama sırasında neler yapacaklarını önceden planlaması, yaratıcılıklarını büyük ölçüde sınırlar.[172] Oysa doğaçlama sırasında kendiliğinden ortaya çıkanlar, oyuncuların kendilerini bile şaşırtabilir.[173] "Eğer çalışmanız

çok kontrollüyse, yaşamı yoktur. … Her şeyi önceden belirlerseniz, çok fazla şey üzerinde anlaşmaya varılırsa, performansta o anın ilhamına hiçbir şey kalmaz."[174]

Oyuncuların doğaçlamaya başlamadan önce, sahnede neler yapacaklarını kararlaştırmaları, oyuncuların birbirlerine karşı açık olmalarını ve birbirlerine anlık, sahici tepkiler göstermelerini engeller; ve oyuncuların, eylemleri içlerinden gelerek ve spontane bir biçimde değil, zorla ve yüzeysel olarak gerçekleştirmelerine,[175] oyunun canlılığının kaybolmasına ve başlangıçta var olan oyun içgüdüsünün engellenmesine neden olur.[176]

> "Eğer doğaçlama bir anda oluşan mimetik bir oyun olarak başlayacaksa, uzun uzadıya ön hazırlık yapılmaz, mesela katılanlar oyuna ne olacağı hakkında uzun tartışmalara girmezler. … olayların gidişinin önceden saptanması, doğaçlamanın ölümü demektir. ... Oyuncunun belleğine bir takım verilerle yük olunmamalıdır; bu veriler sonradan – doğaçlama tekrarlanırken – anlamlı olabilir, ama ilk anlarda oyun için sadece bir yük oluştururlar. Bunlar özellikle olayın akışını çok erken saptayan verilerdir."[177]

Oyuncu, doğaçlama sırasında, partnerinin ne yapacağını ve ne söyleyeceğini önceden bilmediği için, partnerini gerçekten dinlemek ve anlamak; partneriyle sahici bir iletişim ve etkileşim içinde olmak zorundadır. Bu bağlamda, doğaçlama sırasında, iletişim ve etkileşimde kopukluğa, dalgınlığa veya konsantrasyon eksikliğine yer yoktur.[178] Oyuncu, doğaçlama sırasında tam bir odaklanma içinde olmalıdır. Aksi halde oyuncu kaçınılmaz olarak olayların akışını kaçıracak, doğru eylemleri ve doğru kelimeleri bulamayacaktır.[179]

Partnerini dinlemek,

- Oyuncunun "şu an"da olmasını sağlar,
- Oyuncuya dikkati için bir odak noktası sağlar,
- Oyuncunun seçimlerinin mekanik ya da zorlama olmasını engeller,
- Oyuncuyu rahatlatır,
- "Rol yapmayı" önler, performansın "doğal" görünmesini sağlar,
- Oyuncuların birbirlerini etkilemelerini, birbirlerine sahici tepkiler vermelerini[180] ve böylece sahici anlar yaratmalarını sağlar, [181]
- Performansın bir öncekinin tekrarı - kopyası olmasını engeller; performansın her seferinde yeni, taze ve canlı olmasını sağlar.

Dinlemek, oyuncunun kendi konuşma sırasının gelmesini bekle-

mesi demek değildir. Dinlemek, oyuncunun, partnerinin davranışlarının farkında olması,[182] partnerine özel bir dikkat göstermesidir. "Dinlemek sadece diğer oyuncunun söylediği sözleri duymak ve onlara yanıt vermek değildir – kişinin konsantrasyonunun diğer oyuncunun verdiği yanıta, fiziksel olarak ona – gözlerindeki ifadeye, ağzının etrafındaki küçük çizgilere, söylediği sözlerin yanı sıra sesinin tonuna, vücuduna, hatta kokusuna – odaklanmasına izin vermektir." [183]

Aktif analiz yönteminde, oyuncular, doğaçlama yaparken, kendilerini oyun metnindeki verili unsurlarla sınırlamamalıdır. Doğaçlama sırasında, oyuncular, oyun metninde verili olan unsurların – sahnenin verili koşullarının çerçevesinin – dışına da çıkabilir ve bu, oyuncuların yaratıcılıklarını körükleyerek, çok önemli alt-metinlerin ortaya çıkmasını, akla gelmeyen keşiflerin yapılmasını sağlayabilir. Bu bağlamda, doğaçlama için, üzerinde çalışılan sahnenin metni, bir sıçrama tahtasıdır, bir çerçevedir. Doğaçlaması yapılacak olan, sahnenin dış kabuğu değil, özüdür. Doğaçlamada, oyuncu, üzerinde çalışılan sahnedeki yaşamı oyun metninden bağımsız olarak yaratır.

Oyuncu, doğaçlama yaparken, üzerinde çalışılan sahnedeki durumu temel almalı ve o durumu belirleyen en önemli verili koşulları makul ölçüde minimal hale getirmeli, önemsiz ayrıntılara takılmamalıdır;[184] böylece oyuncu, doğaçlama sırasında sürekli olarak oyun metnini düşünmek, "Sırada ne vardı?"[185] diye hatırlamaya çalışmak zorunda kalmadan; yaratıcı bir doğaçlama için kendine bolca manevra alanı sağlamış olur.[186] Doğaçlama sırasında, oyun metnindeki olayların gidişatına fazlasıyla bağlı kalmaya, sahnenin olay dizgesine birebir uymaya, "raydan çıkmamaya" çalışmak, oyuncunun kendini özgür bırakmasını ve yaratıcılığını kısıtlar. Oysa doğaçlama sırasında "raydan çıkmak" da, son derece verimli sonuçlar yaratabilir.[187]

Doğaçlaması yapılacak olan sahne, oyuncuları zorlayacak derecede uzunsa; oyuncular, sahneyi küçük parçalara bölerek, her parça üzerinde ayrı ayrı durmalı, her parçayı ayrı ayrı doğaçlamalıdır.[188]

Doğaçlama, deneme - yanılma anlayışıyla çalışılan,[189] fikirlerin test edildiği, yeni şeylerin denendiği ve keşiflerin yapıldığı bir süreçtir. Oyuncular doğaçlamanın istedikleri gibi gitmediğini düşündüklerinde, doğaçlamayı kesmemeli, durmamalı; doğaçlamayı sürdürmelidir.[190] Doğaçlama gerçekleşirken doğaçlamaya tam bir bağlılık esastır; zira doğaçlama oyuncuların keşifler yapmak için üstlendikleri bir deneydir. Doğaçlama, oyuncuların hayal ettiği şekilde gelişmese bile, oyuncuların

bir şeyler öğrenmesini ve başka bir yolla asla keşfedilemeyecek şeylerin ortaya çıkmasını sağlar.[191] Doğaçlama sırasında ortaya çıkan bazı şeyler oyuna veya çalışılan sahneye göre "yanlış" veya "uygunsuz" gibi görünse de; bazıları son derece yaratıcı, özgün, benzersiz ve heyecan verici olacaktır.[192] Oyuncuların doğaçlama esnasında yaptıkları ya da söyledikleri her şeyin, oyunun gerçeklerine, üzerinde çalışılan sahnenin içeriğine ve gidişatına uygun olması gerekmez. "Yanlış" doğaçlama diye bir şey yoktur.[193] Oyuncuların, doğaçlamanın kötü veya yanlış gittiğini düşünerek doğaçlamayı durdurması, çok önemli keşifleri kaçırmalarına neden olabilecek bir otosansürdür.[194] Doğaçlama sırasında sürekli olarak doğaçlamanın nasıl gittiğini analiz eden ve kendine otosansür uygulayan oyuncu, çekingen ve kararsız hale gelir, kendi hayal gücünü öldürür[195] ve hiçbir şey keşfedemez.[196] Oyuncular, doğaçlama sırasında meydana gelebilecek her türlü hatayı görmezden gelmeli ve doğaçlamanın akışına izin vermelidir. Zira doğaçlamanın akışına izin vermek, bir hataya işaret etmek için onu durdurmaktan çok daha önemlidir. İnce ayrıntılar doğaçlama bittikten sonra kolaylıkla tartışılabilir.[197]

> "Keşfedilmemiş bir bölgede seyahat ederken, bazen yanlış yola sapabilir ve faydasız bir çıkmaz sokağa varabilirsiniz. Doğaçlama bir keşif yöntemi olarak kullanıldığında da aynı şey olabilir. Bilinmeyene yapılan her yolculuk beklenmedik sonuçlar doğuracaktır ve bu sonuçlardan bazıları tamamen verimsiz olabilir. Ancak öte yandan bu yolculuğa değer çünkü her zaman harika ödüller elde etme olasılığı vardır. Ormanda hiçbir yere gitmiyor gibi görünen bir yol aniden gizli bir Aztek şehrine çıkabilir. Keşif ekibinden biri 'bu yol işe yaramıyor, vazgeçip geri dönelim,' deseydi ne olurdu bir düşünün. Doğru, keşif için zaman kaybetmezlerdi ama öte yandan Aztek altını bulma ihtimalleri de olmazdı. Prova sırasında yapılan doğaçlamalar için de aynı şey geçerlidir. Sonuçlar önceden biliniyor olsaydı, doğaçlama yapmanın bir anlamı olmazdı ve doğaçlama hiçbir yere gitmiyor gibi göründüğü için vazgeçerseniz, o zaman şaşırtıcı keşifler yapma olasılığı olmaz. Bir doğaçlama yolunda gitmiyor gibi göründüğünde, benim tavsiyem sebat etmektir. Bazen oyuncular doğru ayarlamaları yaparlar, bazen de yapmazlar, ama ne olursa olsun, üzerinde düşünecek ve hakkında konuşacak çok şey olacaktır. Provanın başlarında doğaçlama kullanıldığında, gerçeklerle ilgili bir sorun da ortaya çıkabilir. Her ne kadar metnin kapsamlı bir analizi ve belli bir araştırma yapılmış olsa da, bu yine de uzun bir yolculuğun başlangıcıdır ve bazen oyuncular bir karakter hakkın-

> da yanlış varsayımlarda bulunacak ya da hayal güçleri metin tarafından asla desteklenemeyecek imkansız ilişkiler yaratacaktır. Bu durum bir doğaçlama sırasında meydana geldiğinde, yine de sebat etmek daha iyidir çünkü oyuncular serbestçe akan hayal güçleriyle çok yaratıcı bir bölgede olabilirler ve bu yaratıcılığı engellememek en iyisidir. Yanlış gerçekler veya varsayımlar, doğaçlama bittikten sonra bir tartışmanın odağı haline gelebilir. Oyunculardan birinin bir gerçeği yanlış anladığı için doğaçlamayı durdurması, bir kaşifin yanlış bot giydiğini fark edip Aztek şehrinin köşesini dönmeden hemen önce geri dönmeye karar vermesine benzer. Hatalar için endişelenmeyin. Ağrıyan ayaklarınızla savaşmaya devam edin. Neler keşfedebileceğinizi asla bilemezsiniz."[198]

Oyuncu, doğaçlamaya başladığında, hemen "akış" haline geçemeyebilir; oyuncunun akış haline geçmesi bazen doğaçlamaya başladıktan bir süre sonra gerçekleşir. Bu nedenle de, oyuncu, doğaçlamanın istediği gibi gitmediğini düşünerek doğaçlamayı kesmemeli, doğaçlamaya devam etmelidir. Akış haline geçtiğini hissettiğinde, doğaçlamanın ortalarında ya da sonunda olabilir; bu gibi bir durumda, oyuncu, hiç ara vermeden ve akış halinden çıkmadan, sahneyi baştan alarak yeniden doğaçlamalıdır.

Oyuncu, doğaçlamanın ilginç ya da eğlenceli olması gerekmediğini bilmeli;[199] doğaçlama sırasında, kimseyi eğlendirmeye ya da etkilemeye çalışmamalıdır. [200]

Zira doğaçlama,
bir "gösteri" değil, "prova"dır,
bir "performans" değil, "çalışma"dır,
bir "amaç" değil, "araç"tır,
bir "sonuç" değil, "süreç"tir.

> "Prova performans değildir. … Provanın amacı mükemmellik değildir. Provanın verimli olabilmesinin tek yolu, onun bir süreç olarak anlaşılması ve ele alınmasıdır. … Provanın asıl amacı, oyuncuların duygusal ve imgesel 'kaslarını' gevşetmektir, böylece oyuncular işlerini zorlanmadan veya gerilmeden yapabilirler. Oyuncu gerilimsiz çalıştığında, sahne provası, hatta saatler süren prova, yeni duygusal ve imgesel bilgiler üretmeye devam eder; yeni duyguların ve iç görülerin sürekli akışı oyuncuyu anın içinde tutar ve paradoksal olarak performansı tazeler."[201]

Oyuncu, doğaçlama sırasında, izleyenler üzerinde nasıl bir etki bıraktığını düşünürse, sahnede olup bitenlere odaklanamaz ve özgürce

yaratamaz. Doğaçlamayı izleyen birilerinin olup olmamasının bir önemi yoktur; oyuncular, doğaçlamayı, izleyenler için değil, kendileri için yapar.[202]

> "İyi çalışmak için oyuncuların muazzam miktarda özgürlüğe ihtiyacı vardır. Dürtülerine güvenmek için desteğe ihtiyaçları vardır. Rahat olmaları, gerginlikten ve zorunluluktan uzak olmaları gerekir. Zorunluluk kesinlikle her zaman sanatın düşmanıdır - başka türlü nasıl olabilir ki? Yıllar önce oyunculuk öğretmenlerimden biri olan Wendell Phillips, 'Sıkıcı olmaya cesaret edin!' derdi. Biz öğrenciler böyle saçma bir ilke için onun arkasından dalga geçerdik ama kendim öğretmen olduğumda bunun ne kadar derin bir anlamı olduğunu fark ettim. Bizi, eğlendirme zorunluluğundan kurtulmaya davet ediyordu; ancak o zaman tam anlamıyla, çılgınca, ana teslim olabilirdik. Zorunluluğun, işleri 'doğru' yapma ihtiyacının, … oyunculuğa o kadar uygunsuz olduğu ortaya çıktı ki, bir oyuncu için 'yanlış' olana tam ve rahat bir biçimde odaklanmak, 'doğru' olana gergin ve zoraki bir biçimde odaklanmaktan daha iyidir. … Muhteşem paradoks şudur ki, eğer bir oyuncu özgür ve sansürsüzse, seyircinin 'anlayıp anlamadığıyla' ilgilenmiyorsa, biz seyirciler onun bize söylediği her şeye, yaptığı her şeye inanırız! Özgürlük onun sesine ve kişiliğine özgünlük kazandırır. … Bir oyunculuk öğretmeni olarak bunu defalarca gördüm – oyuncular için çoğu tıkanıklığın çözümü daha fazla özgürlüktür. … fikirler üretmek için, en gerçek doğrularına, en derin duygularına ve en yaratıcı hayal gücüne erişmek için, bir oyuncunun özgürlüğe ihtiyacı vardır. … Bir oyuncu özgür ve o anın içinde olduğunda daha inandırıcı ve daha sürükleyicidir."[203]

Bazı oyuncular, doğaçlama yaparken, sahneyi olabildiğince absürt ve gülünç hale getirmeye ve kendisini seyredenleri güldürmeye çalışır. Seyredenlerin gülmesi de, oyuncuya, reaksiyon aldığını, (demek ki) yaptığı şeyin işe yaradığını ve kabul gördüğünü düşündürerek, oyuncunun kendini kandırmasına neden olan bir yanılsama yaratır. Oysaki bu, aslında, riske girmekten ve başarısız görünmekten korkan oyuncunun, doğaçlama sırasında sahnenin verili koşulları içinde yaşama sorumluluğundan kaçmak için sığındığı psikolojik bir savunma mekanizmasıdır.[204]

Doğaçlama sırasında, prova salonunda (veya sınıfta), oyuncuların deneme - yanılma, başarısız olma ve risk alma özgürlüğüne imkân

veren, hatta bunları teşvik eden bir atmosfer olmalıdır.[205] Aksi bir atmosfer, oyuncuların akışa geçmesine ve yaratıcı doğaçlamalar yapmasına engel olur.[206]

Etüt aşamasında, özellikle ilk yapılan doğaçlamalar sırasında, oyuncuların gergin veya tutuk olmaları son derece normaldir. Oyuncular kendi cümleleriyle doğaçlama yaparken zorlanabilir, saçma şeyler söyleyebilir, acemilik çekebilir veya beceriksiz gibi gözükebilir. Eğer doğaçlamayı izleyen diğer oyuncular, doğru yaratıcı atmosferi sağlamak ve sahnedeki oyunculara destek vermek yerine, oturdukları yerde eleştirel veya alaycı bir tutum takınırsa, bu sahnedeki oyuncuların rollerine yaratıcı bir biçimde yaklaşma cesaretini kırar ve bu çalışma yöntemini tamamen anlamsız kılar.[207] Doğaçlamalar sırasında, sahnedeki oyuncuları izleyen diğer oyunculardan gelebilecek herhangi bir olumsuz yorum, bir eleştiri, bir fısıldama, kıkırdama - gülüşme, doğaçlama sırasında oyuncuların ihtiyaç duyduğu yaratıcı atmosfere zarar verir; oyuncuların özgürce denemeler yapma cesaretlerini kırar ve yaptıklarına olan inancını zedeler. Bu da, sahnedeki oyuncuların doğaçlama sırasında savunma mekanizmaları geliştirmesine, yaptığı işe değil kendine odaklanmasına, organiklikten çıkıp yapaylığa, sahteliğe, "poz kesmeye", "rol yapmaya" dönmesine,[208] risk almaktansa güvenli alanda kalmasına neden olur. Ve oyuncu risk almazsa, eşsiz olabilecek katkısı hiçbir zaman ortaya çıkmaz.[209]

> "Bir öğretmen olarak bunun tam tersinin – daha fazla özgürlük ve başarısızlığa izin vermenin – daha iyi sonuç verdiğini gördüm. Oyunculuk sınıfı, diğer şeylerin yanı sıra, hayal gücünün canlandırıldığı ve yaratıcı özgürlüğün teşvik edildiği, açık ve dürüst olmanın ve duyguları açığa vurmanın çok güvenli olduğu bir yer olmalıdır."[210]

Prova salonunda (veya sınıfta), gergin ve eleştirel bir atmosfer değil, rahat ve neşeli bir atmosfer olmalıdır. Oyuncular, doğaçlamaya, en ufak bir hata yapmamaları gereken bir ameliyathane gibi değil, istedikleri kadar hata yapabilecekleri bir deney laboratuvarı gibi yaklaşabilmelidir. "… eğlence olmadan tiyatro oynanamaz, belli bir gevşeklik sağlanmadan prova yapılamaz. Çünkü bu, ciddi, güç, psişik ve fiziksel olarak zahmetli bir iş; neşe ve sevgi olmadan yapılamaz."[211]

Doğaçlama başladıktan sonra, bitene kadar, yönetmen veya eğitmen tarafından hiçbir şekilde müdahale edilmemeli veya kesilmemeli - durdurulmamalıdır. Tartışmalar ve analizler, doğaçlama sürerken değil,

doğaçlama bittikten sonra yapılmalıdır.[212]

> "Eğer kendilerine zaman ve fırsat verilirse, oyuncular genellikle doğaçlama sırasında sorunları kendileri çözerler. ... Bırakın oyuncular işlerini yapsınlar, derim. Onlara güvenin. Onlar bunu çözebilirler. Elbette yönetmenin gözlemleri oyuncu için her zaman yararlıdır, ancak yönetmenler bir doğaçlamadan sonra oyuncunun çalışmasını asla eleştirmemelidir çünkü bu yaratıcı ruhu engelleyebilir. Doğaçlamaların iyi ya da kötü olması önemli değildir, önemli olan oyuncuların bu deneyim sırasında ne öğrendikleridir. Doğaçlama, oyuncular güvenlik ağı olmadan uçtukları için birçok tuzağı olan riskli bir iştir, bu nedenle yönetmenden gelen sempatik bir eleştiri, olumsuz eleştiriden çok daha değerli olacaktır. Bir doğaçlamadan sonraki tartışmalarda genellikle neyin yanlış olduğunu bulmak yerine, oyuncuyu gitmesi gerektiğini düşündüğüm yöne doğru 'dürtmeye' çalışırım. Olumlu yönlere odaklanırsam, olumsuz yönler genellikle kaybolacaktır."[213]

Oyuncu, doğaçlama sırasında, yaratıcı olabilmek için, "akış" durumuna geçmelidir. Akış, beynin yaratıcılığı yöneten bölümünü etkinleştirir[214] ve bilinçaltı yaratıcılığı açığa çıkarır.

Akış, kişinin yaptığı işe kendini tamamıyla kaptırdığı ve kendini gerçekten "akıyormuş" gibi hissettiği bir bilinç halidir. Akış, kişiyi doğal olarak içinde olmadığı bir seviyeye çıkarır; kişinin, (fiziksel, zihinsel, psikolojik, sosyal, yaratıcı, karar verme vb.) becerilerini en üst düzeyde kullanmasını ve performansının tavan yapmasını sağlar. Akış halindeyken, kişinin verdiği kararlar ve yaptığı eylemler, kendisini, hiç çaba harcamadan, zahmetsizce, sorunsuzca, akıcı ve kusursuz bir biçimde bir sonraki karara ve eyleme götürür.[215] " ... akışta düşünmeye gerek yoktur, çünkü eylem, sihirliymişçesine bizi ileri taşır."[216] Akış halindeyken, kişi, kendini tam anlamıyla özgür hisseder ve yaptığı işten büyük zevk alır.

Prefrontal korteks, kişinin yüksek bilişsel işlevlerinin çoğunun merkezidir ve düşünmenin gerçekleştiği yerdir.[217] Ancak, kişi akış halindeyken, beynin bu kısmı kapanır.[218] Prefrontal korteksin devre dışı kalması ise, düşünme eyleminin askıya alınması demektir. Bir başka deyişle, kişi, akış halindeyken "düşünmez."[219] Buna, "geçici hipofrontalite " denir ("Hipo", "hiper"in zıddıdır; yavaşlamak, kapanmak veya devre dışı kalmak anlamına gelir. Frontalite ise, beyindeki prefrontal korteks bölgesini ifade eder).[220] Prefrontal korteks devre dışı kaldığında, bilin-

çli zihnin uyguladığı normal güvenlik önlemleri (riskleri değerlendirme, 'ya başarısız olursam, ya kötü görünürsem' gibi geleceğe yönelik ihtimal hesapları yapma vb.) artık geçerli değildir. Akış halinde, kişi, potansiyelini tam anlamıyla kullanabileceği, rahatlamış bir zihin haline ulaşır. Bu, akış halinin, kişinin performansını önemli ölçüde artırmasının önemli bir nedenidir.

"Bilinç böyle korkak ediyor hepimizi:
Düşüncenin soluk ışığı, bulandırıyor
Yürekten gelenin doğal rengini."[221]

Geçici hipofrontalite durumu, prefrontal korteksteki superior frontal girus adı verilen ve benlik hissinin üretilmesini sağlayan bölümü devre dışı bırakır[222] ve böylece, kişinin akış halinde olmasına engel olan benlik hissini ortadan kaldırır.[223] Benlik hissinin kaybolması[224] ve egonun devre dışı kalmasıyla,[225] kişinin içindeki, kendini denetleyen, kendini eleştiren, kendini izleyen - gözleyen, kendinden şüphe eden iç sesler susar ve kişinin sınırlarının çoğu ortadan kalkar.[226] Kişi bunu bir kurtuluş, bir özgürlük olarak deneyimler ve böylece kendine engel olmayı bırakır; bir başka deyişle, kişi kendi yolundan çekilir[227] ve akışa geçer. Akış, kişinin, yaptığı işin hem aktif bir katılımcısı, hem de aynı anda dışarıdan bir gözlemcisi olma ikiliğinin yok olduğu ve kendini, yaptığı işle bir olmuş, bütünleşmiş hissettiği bir haldir.[228] Kişi en iyi performansını benlik hissinden arındığı ve akışa geçtiği zaman gösterir.[229]

> "… insanlar için en yüksek performans durumu düşünmeme durumu olarak tanımlanabilir. Çılgınca görünebilir ama en iyi işimizi düşünmediğimiz zaman yaparız. … Düşünmeme durumuna girdiğimiz anda en iyi şekilde çalışır, performans gösterir ve tam potansiyelimizi somutlaştırırız. Düşünmeden, egonun sınırlamalarından kurtuluruz ve dünyadaki en inanılmaz şeyleri yaratabiliriz."[230]

Akış yaşantısında, kişinin kendini incelemesine, denetlemesine, eleştirmesine yer yoktur.[231] Oyuncu, akışa geçebilmek için, ne kadar başarılı olduğunu, dışarıdan nasıl göründüğünü düşünüp kaygılanmak yerine; dikkatini kendi dışına, yaptığı işe yöneltmelidir.[232] Zira, "Akış, bilincin uyumlu bir düzen içinde olduğu ve insanların yaptıkları işi yalnızca o işi yapmak adına sürdürdükleri zaman erişilen zihinsel durumdur."[233]

> "Bir durumun zorluklarıyla başa çıkmak için bir kişinin ilgili bütün becerilerini kullanması gerektiğinde, söz konusu etkinlik o kişinin tüm dikkatini alır. Etkinliğin sundukları dışındaki bilgile-

> ri işlemek için psişik enerji kalmaz. Tüm dikkat, ilgili uyaranlar üzerinde yoğunlaşır. … İnsanlar yaptıkları şeye kendilerini öylesine kaptırırlar ki, etkinlik kendiliğinden, neredeyse otomatik olarak gerçekleşir; böylece insanlar kendilerini yaptıkları eylemlerden ayrı olarak fark edemez olurlar. Bir dansçı, gösterisi iyi olduğunda neler hissettiğini betimliyor: 'Tam anlamıyla yoğunlaşırsınız. Zihniniz amaçsızca dolaşmaz, başka hiçbir şey düşünmezsiniz; kendinizi tamamen yaptığınız işe kaptırmışsınızdır… Enerjiniz çok yumuşak bir biçimde akar. Gevşediğinizi, rahat olduğunuzu ve içinizin enerjiyle dolduğunu hissedersiniz.'"[234]

Oyuncunun dikkati yaptığı iş değil de, kendi üzerinde olduğunda ise, benlik hissi devreye girer. Bu da, oyuncunun,

- Prefrontal korteksini aktif hale getirir, bu da geçici hipofrontalite elde etmesini[235] ve akışa geçmesini engeller,
- Başarısızlık korkusunu uyandırabilecek, kendinden şüphe duymaya yol açabilecek her şeyden, karmaşıklıktan, yenilikten, riskten ve öngörülemezlikten kaçınmasına[236] ve güvenli alanda kalmasına neden olur,
- Algılarını kapatır,[237]
- Doğal olmasına engel olur, [238]
- Hayal gücünü[239] ve yaratıcılığını öldürür.[240]

2008 yılında sinirbilimci Charles Limb, fMRI kullanarak doğaçlama yapan caz müzisyenlerinin beyinlerini akış halinde incelediğinde, müzisyenlerin, beynin, kişinin kendini denetlemesiyle (kendini izleme, kendini eleştirme, kendinden şüphe etme, dürtüleri sansürleme, içten geleni eyleme geçirmede tereddüt etme vb.) ilgili bölgesi olan dorsolateral prefrontal kortekslerinin neredeyse tamamen devre dışı kaldığını keşfetmiştir. Dorsolateral prefrontal korteks sessizleştiğinde, kişinin kendini denetlemesi sona erer ve böylece kişi özgürleşir, eylemlerini tereddüt etmeden yapmaya başlar.[241]

> "Akış halindeyken, başarısızlıkla ilgilenemeyecek kadar işin içindeyizdir. … Günlük hayatta her zaman diğer insanlara nasıl göründüğümüzü düşünürüz; kendimizi olası küçük düşmelerden korumak için tetikte oluruz ve olumlu bir izlenim bırakmak için endişeleniriz. Genellikle bu benlik bilinci bir yüktür. Akış halindeyken ise egomuzu korumayı önemsemeyecek kadar yaptığımız işle meşgulüzdür."[242]

Akışta prefrontal korteksin geçici olarak devre dışı kalması, beynin, genellikle daha yüksek bilişsel işlevler için kullandığı enerjiyi, daha yük-

sek dikkat ve farkındalıkla takas ettiği bir verimlilik değişimidir.[243] Beyindeki geçici hipofrontalite durumu, kişinin dikkat alanını daraltır,[244] konsantrasyonunu kendine değil, yaptığı işe odaklar[245] ve kendini yaptığı işe kaptırmasını sağlar. Akış halinde, kişi yalnızca "şu an"dadır;[246] ve "şu an"da olmanın, performans üzerinde büyük bir etkisi vardır. Kişi "şu an"da olduğunda, geçmiş ve gelecek algısı denklemden çıkar ve böylece kişinin kaygı seviyeleri düşer; kişinin korku, kaygı, tereddüt, güvensizlik ve endişelerinin çoğu yok olur. Stres hormonları sistemden atılır ve yerini dopamin gibi ruh halini iyileştiren kimyasallar alır; ve iyi bir ruh hali, kişinin fikirler arasında bağlantılar bulma yeteneğini arttırdığından, kişinin yaratıcılığı da artar.[247]

Oyuncu, akış durumunda olabilmek için,

- Her türlü baskı, endişe ve korkudan (başarısızlık, kötü görünme, rezil olma, küçük düşme vb.) özgürleşmeli[248] ve bunlardan dolayı kendine koyduğu kısıtlamalardan (güvenli alanda kalmak, risk almamak vb.) arınmalı,[249]
- Kendini tutmamalı, engellememeli; savunma mekanizmalarını bırakmalı,[250]
- Yaratıcılığının ortaya çıkması için, denemek-yanılmak, hata yapmak,[251] başarısız olmak,[252] saçmalamak için kendine izin vermeli,[253]
- Fiziksel ve duygusal olarak kendini tam anlamıyla rahat bırakmalı,[254]
- Düşünmemeli, sözlerini ve eylemlerini seçmemeli;[255] içgüdülerine - dürtülerine itaat etmeli,[256]
- "Şu an"da olmalı,[257] geçmişi veya geleceği düşünmemeli,[258]
- Sonuç kaygılarından arınmalı[259] ve sürece odaklanmalı,
- Kendine odaklanmamalı, nasıl göründüğü konusunda endişe etmemeli, kendini izlememeli,[260] denetlememeli,[261] sorgulamamalı, kontrol etmemeli; yaptıklarını "yaparken" analiz etmemeli, doğaçlama "yaparken" özeleştiri yapmamalı,[262]
- İçinden gelen hiçbir şeyi reddetmemeli, sorgulamamalı, filtrelememeli, sansürlememeli,[263] "yapsam mı, yapmasam mı, söylesem mi, söylemesem mi?" diye tereddüt etmemeli,[264]
- Bir şey "söyleme", "yapma", "oynama" zorunluluğu hissetmemeli;[265] içinden gelmeyen hiçbir şeyi yapmamalı ve söylememelidir.[266]

Doğaçlama,

- Oyuncuyu, kendiliğinden ve çok hızlı bir biçimde, yaratıcılığın

başladığı bilinçaltının eşiğine getirerek[267] – oyuncunun bilinçaltını uyandırarak[268] – oyuncunun, bilinçli zihninin erişebildiğinden çok daha geniş olan bilinçaltı kaynaklarının derinliğinin ve çeşitliliğinin ortaya çıkmasını,[269]

• Oyuncuyu, en baştan itibaren oynayacağı karakterin verili koşullarına sokarak, oyuncunun, bu koşulları yalnızca zihinsel olarak değil, somut bir biçimde, "kendinden yola çıkarak" kavramasını,[270]

• Oyuncunun, oynayacağı karakterin hem içsel - psikolojik, hem de dışsal - fiziksel yaşamını keşfetmesini,[271]

• Oyuncuyu yazılı repliklerden özgürleştirerek,[272] oyuncunun rolünün verili koşulları içinde yaşamasını[273] ve rolünün eylemlerini keşfetmesini,

• Analiz ve somutlaştırma arasındaki duvarı kırarak,[274] oyuncunun, olayları, duyguları ve ilişkileri,[275] provanın ilk dakikasından itibaren fiziksel olarak deneyimlemesini,[276]

• Oyuncunun, oynayacağı karakteri, üçüncü tekil şahıs ("O") olarak değil, birinci tekil şahıs ("Ben") olarak algılamasını, karakter gibi düşünmesini,[277] karakterin fikirleri kendine ait kılmasını,[278] karakterin alt-metnini spontane olarak ortaya çıkarmasını,[279]

• Oyuncunun, repliklerinin altında yatan duyguları, replikleri doğrudan ezberlemeye dayalı tümdengelimsel yönteme göre çok daha derin bir biçimde keşfetmesini,[280]

• Oyuncunun imgeleminin aktif ve keskin bir biçimde çalışmasını,[281]

• Oyuncunun, üzerinde çalışılan sahnenin temposunu – ritmini organik olarak keşfetmesini,[282]

• Oyuncunun çalışmasının elle tutulur hale gelmesini, somutlaşmasını, fizikselleşmesini, bedenselleşmesini,[283]

• Oyuncunun eylemlerinin akışında ve mantığında hiçbir boşluk kalmamasını;[284] oyuncunun performansında boş, ifadesiz anlar olmamasını,[285]

• Oyuncunun sözsüz oyunlarının kendiliğinden ortaya çıkmasını,

• Oyuncular arasındaki etkileşimin ve iletişimin sahici olmasını,[286]

• Oyuncunun mekanik, sahte, yapay, yapmacık, -mış gibi veya klişe tepkiler yerine; özgün, samimi, içten gelen ve sahici tepkiler vermesini sağlar.[287]

• Oyuncunun performansına tazelik, canlılık ve spontanlık kazandırır.[288]

• Oyuncunun rolü yorumlayışına özgünlük katar.[289]

Doğaçlamadan Sonra

Oyuncular, doğaçlama biter bitmez oyuncular yeniden oyun metnine dönmeli ve az önce yaptıkları doğaçlamayı oyun metniyle karşılaştırarak değerlendirmelidir.

Bu karşılaştırma sırasında, oyuncular,

• Doğaçlamada neleri keşfettiklerini, neleri gözden kaçırdıklarını-unuttuklarını, nerelerde yüzeysel kaldıklarını keşfetmeli,[290]

• Doğaçlamada yaptıklarının - keşfettiklerinin - deneyimlediklerinin, oyun metnini ne ölçüde yansıttığını,[291] oyun metniyle ne kadar uyumlu olduğunu değerlendirmeli,[292]

• Doğaçlama sırasında ortaya çıkan - meydana gelen her şeyi eleştirel bir biçimde analiz etmeli;[293] bunlardan hangilerinin işlevsel olduğunu ve korunması gerektiğini, hangilerinin gereksiz olduğunu ve ayıklanması gerektiğini tartışmalıdır.[294]

Yapılan bu karşılaştırmadan elde ettikleri sonuçlar ışığında, oyuncular, gerekli düzeltmeleri yaparak, sahneyi yeniden doğaçlamalıdır.

Etüt aşamasında, yapılan her doğaçlamadan sonra yeniden oyun metnine dönmek ve doğaçlamada meydana gelenleri oyun metniyle karşılaştırmak (çalışılan sahneyi yeniden okumak), oyuncunun, metne hâkim olmasını, replikleri (mekanik bir biçimde ezberlemek yerine) fark etmeden ve kendiliğinden özümsemesini;[295] organik ve tümevarımsal bir süreçle, kusursuz bir biçimde öğrenmesini[296] sağlar. "Bu süreçle ilgili kendi deneyimimde, repliklerimi ezbere başvurmadan mükemmel bir şekilde öğrendiğime her zaman şaşırdım. Bu, çok özgürleştiriciydi ve bana, her performansta, repliklerimi sanki ilk kez söylüyormuşum gibi geldi."[297]

Birbirini takip eden her etüt (doğaçlama - metne geri dönme), oyuncuyu, istenen biçime, stile, dile, ritme ve oyun yazarının yazmış olduğu gerçek repliklere daha da yaklaştırır.[298] Oyuncu ile karakter arasındaki mesafe, yapılan her etütte biraz daha kapanır.[299] Etüt aşamasında, oyuncular, doğaçlama - metne dönme süreci tekrarlayarak, gitgide oyun metnindeki orijinal repliklere yaklaştıkça;[300] ilerleyen doğaçlamalarda, kendi cümleleri yerine, kendiliğinden, oyun metnindeki replikleri söylemeye başlarlar. Oyuncular, bu yolla, oyun metnini organik

bir yolla kendilerinin kılmış olur.[3001] Bu doğal bir sonuçtur; oyuncuların ilerleyen doğaçlamalarda, kendilerini oyun metnindeki replikler yerine illa ki kendi cümlelerini söylemeye zorlaması gerekmez.[302]

Eğer oyuncular, üst üste yapılan doğaçlamalar sırasında yaptıklarını ve söylediklerini sabitlemeye, ve olduğu gibi tekrar etmeye başlarsa, bu, yapılan doğaçlamaları, her seferinde yeni ve daha derin keşiflerin yapıldığı bir çalışma olmaktan çıkarır; önceki doğaçlamaları salt bir tekrarından ibaret hale getirir.[303] Doğaçlama, "tekrarlanmaz", "yeniden yapılır."

> "…doğaçlamanın hep başka unsurlarla zenginleşerek tekrarlanması gerekir. Bu zenginleştirme, durumun somutlaşmasına daha fazla hayal ürünü öğelerle katkıda bulunur, bu arada doğaçlamanın ne kadarının kalacağı, ne kadarının atılacağı da belirir."[304]

Oyuncular, etüt aşamasındaki doğaçlama yapma – doğaçlamada yapılanları oyun metniyle karşılaştırma sürecini defalarca tekrar ettikten ve böylece çalıştıkları sahnenin içsel mekanizmasını psiko-fiziksel düzeyde tam anlamıyla kavradıktan[305] ve oyun metnine tam anlamıyla yaklaştıktan sonra; oyun metnindeki orijinal replikleri öğrenme aşamasına geçebilir.[306] Bu öğrenme, bu noktada, mekanik bir ezber değil, organik bir özümseme olacaktır.[307]

> "Birlikte ele alındığında, Aktif Analiz'in ayrılmaz iki süreci, oyunculuğun bütünsel doğasıyla bağlantılıdır. Oyuncular okumadan doğaçlamaya ve doğaçlamadan okumaya geri dönerken zihinlerini ve bedenlerini, duygularını ve ruhlarını kullanır. Oyuncular, ancak bir sahnenin dinamiklerini entelektüel, fiziksel ve duygusal olarak anladıktan sonra metni ezberler; bu noktada genellikle metnin zaten içlerinde olduğunu görürler."[308]

Oyuncu, sadece prova aşamasında değil, oyun çıktıktan sonra, performans esnasında da, doğaçlama unsurunu kaybetmeden oynamalıdır. Bu, oyuncunun, her oyunda "şu "an"da olmasını; kendini tekrar eden, içi boş ve ölü[309] bir performans değil, her seferinde yeni, canlı, yaşayan bir performans ortaya koymasını ve akışta olmasını sağlar. Mehmet Gürhan'ın dediği gibi, "Oyun hiçbir zaman oturmamalı, oyun yüzmelidir." Aktif analiz yöntemi, oyuncu için, dramatik malzemenin katı çerçevesi içinde, "doğaçlamacı" bir zihin ve beden durumu yaratır.[310]

> "Eserin bir ay boyunca prova edilmiş olması, her hareketin, her konuşma nüansının öğrenilmiş ve prova edilmiş olması önemli değildir. Performans anında oyuncu bir doğaçlamacıya dönüşür. Seyirci güler ve oyuncu bir sonraki repliği farklı bir şekilde söy-

ler. Oyuncu, arkadaşlarının repliklerini her seferinde sanki ilk kez duyuyormuş gibi duyar ve onlara ilk kezmiş gibi yanıt verir. Oyunun öğrenilmiş çerçevesi içinde kalır; yeni replikler uydurmaz veya oyunu ciddi bir şekilde değiştirmez. Yine de oyuncu doğaçlama yapar... Doğaçlama kesinlikle oyunculuğun doğasının bir parçasıdır.[311]

SONUÇ

Aktif analiz yöntemi,

• Oyuncunun "akış"ta olmasını ve yaratıcı potansiyelini özgürce açığa çıkarmasını;[312]

• Oyuncunun, oyunu ve rolünü, teorik değil, pratik - uygulamalı bir biçimde; sadece zihniyle değil, tüm yaratıcı organizmasıyla (zihin, beden ve ruhunun işbirliğiyle),[313] analiz etmesini;[314]

• Provaların en başından itibaren, oyuncunun tüm zihinsel, duygusal, ruhsal ve fiziksel güçlerini eş zamanlı bir biçimde (psikolojik olanla fiziksel olanı birbirine bağlayarak[315]) bir arada kullanmasını,

• Oyuncunun, yeni bir "persona" oluşturmak için rolüyle psikofiziksel olarak kaynaşmasını,[316] rolüyle bağ kurmasını,[317] "kendini rolün içinde, rolü de kendi içinde" daha hızlı bir biçimde hissetmesini[318] ve rolünü "deneyimlemesini",[319]

• Karakterin düşünce akışı ile eylem dizgesini bir araya getirerek,[320] repliklerin eylemlerle birleşmesini, bir başka deyişle, repliklerin eyleme dönüşmesini; böylece repliklerin "aktif"[321] ve "yaşayan" hale gelmesini,[322]

• Oyuncunun, aynı anda hem karakterin duygularının dünyasına girmesini, hem de bu duyguların ifade ediliş biçimini keşfetmesini,[323]

• Oyuncunun, karakterin eylemlerini özgürce keşfederek bu eylemleri kendine ait kılmasını,[324] böylece karakteri organik bir biçimde yaratmasını,[325]

• Oyuncunun, oyun yazarı tarafından yazılmış ve temelde kendisine yabancı olan replikleri, ezberlemek için herhangi özel bir çaba sarf etmeksizin, en doğal yolla, hiçbir zorlama olmadan içselleştirmesini, özümsemesini, organik bir biçimde "öğrenmesini" ve kendine ait kılmasını,[326]

• Oyuncunun, rolünü konuşmaya iten düşünceleri ortaya çıkarmasını[327] ve böylece repliklerini derinlikten yoksun, boş ve mekanik bir biçimde söylemekten korunmasını,[328]

• Repliklerini nasıl söyleyeceğini, eylemlerini nasıl gerçekleştireceğini, duyguları ve düşünceleri nasıl ifade edeceğini, yani nasıl "oynayacağını" yaratıcı bir biçimde keşfetmesini sağlar.

• Çocukların oynadığı rol yapma oyunlarının da temeli olan imge-

lem ve doğaçlamayı bir araya getirerek, oyuncunun oyun içgüdüsünü uyandırır.

Aktif analiz, Konstantin Stanislavski'nin oyunculuğa yönelik en yenilikçi yaklaşımıdır[329] ve geliştirdiği en yaratıcı yöntemdir.[330] Aktif analiz, Stanislavski'nin, oyunculuk üzerine yaşamı boyunca yaptığı araştırmaların sonucunda,[331] yaşamının son yıllarında ulaşmış olduğu nihai yöntem[332] olarak kabul edilir. Aktif analiz, Stanislavski Sistemi'nin tüm unsurlarını özümser ve oyuncu için organik bir bütünlük haline getirir;[333] bundan dolayı, aktif analiz, Stanislavski Sistemi'nin doruk noktasıdır.[334] Georgi Tovstonogov şöyle der: "Aktif Analiz yöntemi, bence, oyuncuyla çalışmanın en mükemmel yöntemidir ve Stanislavski'nin yaşam boyu süren yöntem arayışını taçlandıran başarısıdır."[335]

Aktif analiz yöntemi, Stanislavski'nin, psikofiziksel tekniğinin tamamını kapsayan; oyunculukta yaratıcılığın en önemli iki unsuru olan imgelem ve doğaçlamayı bir araya getiren; oyuncunun zihni, bedeni ve ruhunu bütünsel olarak birleştiren; bir rolün fiziksel ve psikolojik yanını, tek bir süreç içinde birbirine bağlayan; tümevarımsal ve organik bir çalışma yöntemidir. Aktif analiz yöntemi, oyun metnini somutlaştırmanın en özgürleştirici, en bütüncül ve en kısa yoludur.

Aktif analiz, hem bir prova yöntemi, hem de bir oyunculuk eğitimi yöntemi olarak, tiyatronun her türüne uygulanabilen, oyuncuların farklı dramatik tür ve alanlarda ihtiyaç duyduğu sanatsal esnekliği sağlayan,[336] çocukların oynadığı rol oyunları gibi basit, neşeli, eğlenceli ve deneysel; aynı zamanda hem duygusal, hem zihinsel, hem de fiziksel olan; oyuncunun ruhuna - üst bilincine - bilinçaltına - sezgisine hitap eden; oyuncuyu yaratıcı olmaya "zorlayan",[337] devrim niteliğinde bir yöntemdir.

KAYNAKÇA

Abbott, John: The Acting Book, London, Nick Hern Books, 2012

Abbott, The Improvisation Book: How to Conduct Successful Improvisation Sessions, London, Nick Hern Books, 2014

Abbott, John: Improvisation In Rehearsal, London, Nick Hern Books, 2019

Adler, Stella: Aktörlük Sanatı, Çev: Nazım Uğur Özüaydın, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2006

Berlin Oyunculuk Okulu Öğretim Üyeleri: Oyunculuk Eğitiminin Elkitabı, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1994

Bogart, Anne: A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre, London, Routledge, 2001

Carnicke, Sharon Marie: "Stanislavsky's System: Pathways for the Actor", Twentieth Century Actor Training, Ed. by., Alison Hodge, London, Routledge, 2006

Carnicke, Sharon Marie: Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century, New York, Routledge, 2009

Carnicke, Sharon Marie: Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, London, Methuen Drama, 2023

Carnicke, Sharon Marie: "The Effects of Russian and Soviet Censorship on the Practice of Stanislavsky's System", The Routledge Companion to Stanislavsky, Ed. by., R. Andrew White, New York: Routledge, 2014

Carnicke, Sharon Marie: "The Knebel Technique: Active Analysis in Practice" Actor Training, Ed. by., A. Hodge, New York, Routledge, 2010

Carnicke, Sharon Marie & Rosen, David: "A Singer Prepares: Stanislavsky and Opera", The Routledge Companion to Stanislavsky, Ed. by., R. Andrew White, New York: Routledge, 201

Chubbuck, Ivana: The Power Of The Actor, New York, Gotham Books, 2005

Cohen, Lola: The Method Acting Exercises Handbook, New York, Routledge, 201

Csikszentmihalyi, Mihaly: Akış: Üst Düzey Yaşantının Psikolojisi, Çev: Semra Kurt Akbaş, Ankara, HYB Yayıncılık, 2005

Csikszentmihalyi, Mihaly: Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention, London, HarperCollins Publishers, 2007

Damasio, Antonio: Descartes'in Yanılgısı: Duygu, Akıl ve İnsan Beyni, Çev: Fatma Ece Çetin, Emre Kumral, Ankara, Odtü Yayıncılık, 2021

Darvas, Ruthel Honey-Ellen: A Comparative Study of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meisner in the Context of Current Research about the Stanislavsky System, Doktora Tezi, Detroit, Wayne State University, 2010

Easty, Edward Dwight: On Method Acting, New York, Ivy Books, 1989

Ebert, Gerhard: Oyunculuk Sanatında Doğaçlama, Çev: Turhan Yılmaz,

İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2004

French, S. D. & Bennett, P. G.: Experiencing Stanislavsky Today: Training and Rehearsal fort he Psychophysical Actor, New York, Routledge, 2016

Frost, Anthony & Yarrow, Ralph: Improvisation in Drama, Theatre and Performance: History, Practice, Theory, London, Palgrave, 2016

Gillett, John: Acting Stanislavski: A Practical Guide to Stanislavski's Approach and Legacy. London, Bloomsbury Publishing, 2014

Goff, Jennifer: "Two Dead Men, One Director: Active Analysis and Etudes in Rehearsal for Dead Man's Cell Phone", Theatre/Practice: The Online Journal of the Practice/Production Symposium of the Mid America Theatre Conference, Volume 5, 2016

Güngör, İbrahim: "Eric Morris - 'Olma' Yolunda Bir Yaşam ve Oyunculuk Tekniği", Oyunculuğun Yolculuğu, Editör: Selda Ergün, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2015

Holiday, Ryan: Ego Düşmanındır, Çev: Başak Gündüz, İstanbul, Media Cat Kitapları, 2016

Hull, S. Loraine: Strasberg's Method as Taught by Lorrie Hull, Connecticut, Ox Bow Publishing Inc., 1985

Jackson, David: "Twenty-first-century Russian Actor Training: Active Analysis in the UK" Theatre, Dance and Performance Training, Vol 2 (2), 2011

Kamotskaia, K & Stevenson, M.: "Decoding the System", The Routledge Companion to Stanislavsky, Ed. by., R. Andrew White, New York, Routledge, 2014

Kemp, Rick: Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us About Performances: London, Routledge, 2012

Kipste, Egils: Directing Experience: An Exploration Of Active Analysis and Visual Cognition Theory In Training of Contemporary Directors - Part B: The Directing Experience Handbook, Doktora Tezi, Brisbane, Queensland University of Technology, 2014

Knebel, Maria: "On Active Analysis of the Play and the Role", Ed. by., A. Vassiliev, Active Analysis, New York, Routledge, 2021

Knebel, Maria: "The Word in the Actor's Creative Work", .Ed. by., A. Vassiliev, Active Analysis, New York, Routledge, 2021

Krasner, David: "Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting", Twentieth Century Actor Training, Ed. by., Alison Hodge, London, Routledge, 2006

Kotler, Steven: The Rise Of Superman: Decoding the Science of Ultimate Human Performance, Seattle, Amazon Publishing, 2014

Kotler, Steven: The Art Of Impossible: A Peak Performance Primer, London, HarperCollins Publishers, 2021

Levin, Irina & Levin, Igor: The Stanislavsky Secret: Not a System, Not a Method but a Way of Thinking, Colorado, Meriwether Publishing Ltd., 2002

Levin, Irina, Igor Levin: The Stanislavsky Secret: Not A System, Not A Method But A Way Of Thinking, Colorado, Meriwether Publishing Ltd., 2002

Merleau-Ponty, Maurice: Algının Fenomenolojisi, Çev: Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu, İstanbul, İthaki Yayınları, 2020

Merlin, Bella: Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach To Actor Training, London, Nick Hern Books, 2005

Merlin, Bella: The Complete Stanislavsky Toolkit, London, Nick Hern Books, 2007

Merlin, Bella: "'Here, Today, Now': Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor", The Routledge Companion to Stanislavsky, Ed. by., R. A. White, New York, Routledge, 2014

Merlin, Bella: Acting: The Basics, New York, Routledge, 2018

Nguyen, Joseph: Don't Believe Everything You Think: Why Your Thinking is the Beginning & End of Suffering, Bhopal, Manjul Publishing House, 2022

O'Brien, Nick: Stanislavski in Practice: Exercises for Students, New York, Routledge, 2018

Schechner, Richard & Hoffman, Theodore: "The Moment Itself – An Interview with Elia Kazan", Stanislavski and America, Ed. by., Erika Munk, New York, Hill And Wang, 1966

Shakespeare, William: Hamlet, Çev: Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017

Stanislavski, Konstantin S.: Sanat Yaşamım, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Can Yayınları, 1992

Stanislavski, Konstantin S.: Bir Aktör Hazırlanıyor, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 1996

Stanislavski, Konstantin S: Bir Rol Yaratmak, Çev: Tufan Göbekçin, İstanbul, Alfa Yayınları, 201

Thomas, James: A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, London, Bloomsbury Publishing, 2016

Toporkov, Vasili:. Stanislavski Provada, Çev: C. Yalaz, D. Dalyanoğlu, Ö. Eren, İstanbul, Bgst Yayınları, 2017

Weston, Judith: Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, Michigan, Michael Wiese Productions, 1996

White, R. Andrew: "Stanislavsky: Past, Present, and Future", The Routledge Companion to Stanislavsky, Ed. by., R. Andrew White, New York: Routledge, 2014

Whyman, Rose: Stanislavski: The Basics, New York, Routledge, 2013

Zenk, L. & Hynek, N. & Schreder, G. & Bottaro, G.: "Toward a System Model of Improvisation", Thinking Skills and Creativity, Volume 43, 2022

https://www.scribd.com/document/441328342/Maria-Knebel#, Maria Knebel on Stanislavsky's Method of Active Analysis and its Focus on Action, Events, and the Psychophysical Unity of the Actor...

NOTLAR

1 Carnicke, Stanislavsky's System: Pathways for the Actor, s. 17
2 White, Stanislavsky: Past, Present, and Future, s. 41
3 French & Bennett, Experiencing Stanislavsky Today: Training and Rehearsal for the Psychophysical Actor, s. 861
4 Whyman, Stanislavski: The Basics, s. 198
5 Carnicke, The Knebel Technique: Active Analysis in Practice, s. 103
6 Carnicke, The Effects of Russian and Soviet Censorship on the Practice of Stanislavsky's System, s. 737
7 Carnicke, The Knebel Technique: Active Analysis in Practice, s. 103
8 Merlin, Acting: The Basics, s. 110
9 Carnicke, The Effects of Russian and Soviet Censorship on the Practice of Stanislavsky's System, s. 731
10 Kipste, Directing Experience: An Exploration Of Active Analysis and Visual Cognition Theory In Training of Contemporary Directors, Part B, The Directing Experience Handbook, s. 4
11 Merlin, Acting: The Basics, s. 111
12 Kamotskaia & Stevenson, Decoding the System, s.790
13 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 82
14 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 259
15 Carnicke, Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century, s. 481
16 Gillett, Acting Stanislavski: A Practical Guide to Stanislavski's Approach and Legacy, s. 167
17 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 94
18 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 122
19 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 92
20 Stanislavski, Bir Rol Yaratmak, s. 67
21 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 82
22 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 89
23 Merlin, Acting: The Basics, s. 107
24 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 94
25 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 92
26 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 259
27 Carnicke, Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century, s. 478
28 Merlin, The Complete Stanislavsky Toolkit, s. 197
29 Kotler, The Art Of Impossible: A Peak Performance Primer, s. 193

30 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 147
31 Carnicke, Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century, s. 481
32 O'Brien, Stanislavski in Practice: Exercises for Students, s. 363
33 Carnicke, Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century, s. 481
34 Merlin, Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach To Actor Training, s. 225
35 Whyman, Stanislavski: The Basics, s. 197
36 Knebel, The Word in the Actor's Creative Work, s. 296
37 Abbott, Improvisation In Rehearsal, s. 18
38 Carnicke, Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century, s. 485
39 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 96
40 Jackson,Twenty-first-centuryRussianActorTraining:ActiveAnalysis in the UK, s. 170
41 White, Stanislavsky: Past, Present, and Future, s. 41
42 Merlin, Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach To Actor Training, s. 20
43 Maria Knebel on Stanislavsky's Method of Active Analysis and its Focus on Action, Events, and the Psychophysical Unity of the Actor, s. 8
44 Knebel, The Word in the Actor's Creative Work, s. 523
45 Jackson,Twenty-first-centuryRussianActorTraining:ActiveAnalysis in the UK, s. 170
46 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 96
47 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 45
48 Merlin, Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach To Actor Training, s. 20
49 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 103
50 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 104
51 Knebel, The Word in the Actor's Creative Work, s. 520
52 Knebel, The Word in the Actor's Creative Work, s. 262
53 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 101
54 Knebel, The Word in the Actor's Creative Work, s. 521
55 Knebel, The Word in the Actor's Creative Work, s. 262
56 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 131
57 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 93
58 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 281
59 Merlin, "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-

Century Actor, s. 923
60 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 105
61 Maria Knebel on Stanislavsky's Method of Active Analysis and its Focus on Action, Events, and the Psychophysical Unity of the Actor, s. 20
62 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 259
63 Knebel, The Word in the Actor's Creative Work, s. 278
64 Kipste,DirectingExperience:AnExplorationOfActiveAnalysisand Visual Cognition Theory In Training of Contemporary Directors, Part B, The Directing Experience Handbook, s. 5
65 Merlin, "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor, s. 918
66 Carnicke, Stanislavsky's System: Pathways for the Actor, s. 18
67 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 97
68 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 144
69 Merlin, The Complete Stanislavsky Toolkit, s. 201
70 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 118
71 Knebel, The Word in the Actor's Creative Work, s. 270
72 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 100
73 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 118
74 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 145
75 Knebel, The Word in the Actor's Creative Work, s. 270
76 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 123
77 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 160
78 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 101
79 Merlin, "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor, s. 927
80 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 416
81 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 426
82 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 416
83 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 104
84 Whyman, Stanislavski: The Basics, s. 198
85 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 414
86 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 97
87 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 118
88 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 107
89 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 108

90 Merlin, "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor, s. 919

91 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 99

92 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 100

93 Merlin, "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor, s. 940

94 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 103

95 Levin&Levin,TheStanislavskySecret:NotASystem,NotAMethod But A Way Of Thinking, s. 11

96 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 125

97 Merlin, "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor, s. 940

98 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 119

99 Adler, Aktörlük Sanatı, s. 125

100 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 125

101 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 129

102 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 121

103 Jackson, Twenty-first-century Russian Actor Training: Active Analysis in the UK, s. 177

104 Toporkov, Stanislavski Provada, s. 180

105 Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, s. 70

106 Merlin, The Complete Stanislavsky Toolkit, s. 129

107 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: KonstantinStanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 475

108 Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, s. 70

109 Stanislavski, Sanat Yaşamım, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Can Yayınları, 1992, s. 387

110 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 122

111 Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, s. 75

112 Jackson, Twenty-first-century Russian Actor Training: Active Analysisin the UK, s. 170

113 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 225

114 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 118

115 Carnicke, The Knebel Technique: Active Analysis in Practice, s. 106

116 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 130

117 Knebel, The Word in the Actor's Creative Work, s. 320

118 Merlin, The Complete Stanislavsky Toolkit, s. 240

119 Knebel, The Word in the Actor's Creative Work, s. 311

120 Merlin, "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor, s. 950

121 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 143
122 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 152
123 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 183
124 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 186
125 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 225
126 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 120
127 Adler, Aktörlük Sanatı, s. 151
128 Adler, Aktörlük Sanatı, s. 151
129 Krasner, "Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting", s. 140
130 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 77
131 Abbott, The Improvisation Book: How to Conduct Successful Improvisation Sessions, s. 12
132 Kotler, The Art Of Impossible: A Peak Performance Primer, s.
133 Abbott, The Acting Book, s. 307
134 Abbott, Improvisation In Rehearsal, s. 31
135 Abbott, Improvisation In Rehearsal, s. 30
136 Abbott, Improvisation In Rehearsal, s. 41
137 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 114
138 Knebel, The Word in the Actor's Creative Work, s. 523
139 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 87
140 Stanislavski Provada, s. 199
141 Kemp, Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us About Performances, s. 31
142 Merlin, "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor, s. 921
143 Damasio, Descartes'in Yanılgısı: Duygu, Akıl ve İnsan Beyni, s. 229
144 Chubbuck, The Power Of The Actor, s. 108
145 Jackson, Twenty-first-century Russian Actor Training: Active Analysis in the UK, s. 168
146 Stanislavski, Bir Rol Yaratmak s. 253
147 Zenk & Hynek & Schreder & Bottaro, Toward a System Model of Improvisation, s. 5
148 Chubbuck, The Power Of The Actor, s. 108
149 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 212
150 Abbott, The Acting Book, s. 298
151 Ebert, Oyunculuk Sanatında Doğaçlama, s. 19
152 Ebert, Oyunculuk Sanatında Doğaçlama, s. 34
153 Ebert, Oyunculuk Sanatında Doğaçlama, s. 34

154 Jackson, Twenty-first-century Russian Actor Training: Active Analysis in the UK, s. 178

155 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 212

156 Berlin Oyunculuk Okulu Öğretim Üyeleri: Oyunculuk Eğitiminin Elkitabı, s. 24

157 Ebert, Oyunculuk Sanatında Doğaçlama, s. 10

158 Abbott, The Acting Book, s. 291

159 Ebert, Oyunculuk Sanatında Doğaçlama, s. 34

160 Ebert, Oyunculuk Sanatında Doğaçlama, s. 34

161 Hull, Strasberg's Method as Taught by Lorrie Hull, s.179

162 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 132

163 Goff, Two Dead Men, One Director: Active Analysis and Etudes in Rehearsal for Dead Man's Cell Phone, s. 17

164 Merlin, The Complete Stanislavsky Toolkit, s. 215

165 Merlin, "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor, s. 925

166 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 53

167 Frost & Yarrow, Improvisation in Drama, Theatre and Performance: History, Practice, Theory, s. 48

168 Merleau-Ponty, Maurice: Algının Fenomenolojisi, s. 138

169 Merleau-Ponty, Maurice: Algının Fenomenolojisi, s. 211

170 Abbott, Improvisation In Rehearsal, s. 83

171 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 113

172 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 116

173 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 299

174 Bogart, A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre, s. 133

175 Berlin Oyunculuk Okulu Öğretim Üyeleri: Oyunculuk Eğitiminin Elkitabı, s. 91

176 Ebert, Oyunculuk Sanatında Doğaçlama, s. 27

177 Ebert, Oyunculuk Sanatında Doğaçlama, s. 66

178 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 120

179 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 129

180 Easty, On Method Acting, s. 112

181 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 68

182 Merlin, The Complete Stanislavsky Toolkit, s. 214

183 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 69

184 Kipste, Directing Experience: An Exploration Of Active Analysis and Visual Cognition Theory In Training of Contemporary Directors, Part B, The Directing Experience Handbook, s. 19

185 Maria Knebel on Stanislavsky's Method of Active Analysis and its Focus on Action, Events, and the Psychophysical Unity of the Actor, s. 8

186 Abbott, The Acting Book, s. 315

187 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 286

188 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 207

189 Zenk & Hynek & Screder & Bottaro, Toward a System Model of Improvisation, s. 5

190 Bogart, A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre, s. 135

191 Abbott, The Acting Book, s. 301

192 Abbott, Improvisation In Rehearsal, s. 84

193 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 212

194 Abbott, Improvisation In Rehearsal, s. 84

195 Abbott, The Acting Book, s. 301

196 Abbott, Improvisation In Rehearsal, s. 84

197 Abbott, The Acting Book, s. 301

198 Abbott, Improvisation In Rehearsal, s. 26

199 Abbott, The Improvisation Book: How to Conduct Successful Improvisation Sessions, s. 15

200 Abbott, The Acting Book, s. 303

201 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 198

202 Abbott, Improvisation In Rehearsal, s. 23

203 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 61

204 Frost & Yarrow, Improvisation in Drama, Theatre and Performance: History, Practice, Theory, s. 514

205 Merlin, The Complete Stanislavsky Toolkit, s. 214

206 Kotler, The Art Of Impossible: A Peak Performance Primer, s. 192

207 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 149

208 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 208

209 Morris, 2012A, s. 61 (Oyuncunun Yolculuğu 378)

210 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film

and Television, s. 128
211 Berlin Oyunculuk Okulu Öğretim Üyeleri: Oyunculuk Eğitiminin Elkitabı, s. 31
212 Abbott, The Improvisation Book: How to Conduct Successful Improvisation Sessions, s. 21
213 Abbott, Improvisation In Rehearsal, s. 23
214 Kotler, The Rise Of Superman: Decoding the Science of Ultimate Human Performance, s. 70
215 Kotler, The Rise Of Superman: Decoding the Science of Ultimate Human Performance, s. 8
216 Csikszentmihalyi, Akış:: Üst Düzey Yaşantının Psikolojisi, s. 66
217 Kotler, The Rise Of Superman: Decoding the Science of Ultimate Human Performance, s. 69
218 Kotler, The Art Of Impossible: A Peak Performance Primer, s. 176
219 Nguyen,Don't Believe Everything You Think:Why Your Thinkingis the Beginning & End of Suffering, s. 95
220 Kotler, The Art Of Impossible: A
221 Shakespeare, Hamlet, s. 72
222 Kotler, The Rise Of Superman: Human Performance, s. 69
223 Kotler, The Rise Of Superman: Human Performance, s. 70
224 Kotler, The Art Of Impossible: A
225 Kotler, The Rise Of Superman: Human Performance, s. 40
226 Kotler, The Rise Of Superman: Human Performance, s. 70
227 Kotler, The Art Of Impossible: A
228 Kotler, The Art Of Impossible: A
229 Holiday, Ego Düşmanındır, s. 20
230 Nguyen,Don'tBelieveEverythingYouThink:WhyYourThinkingis the Beginning & End of Suffering, s. 45
231 Csikszentmihalyi, Akış:: Üst Düzey Yaşantının Psikolojisi, s. 76
232 Csikszentmihalyi, Akış:: Üst Düzey Yaşantının Psikolojisi, s. 242
233 Csikszentmihalyi, Akış:: Üst Düzey Yaşantının Psikolojisi, s. 9
234 Csikszentmihalyi, Akış:: Üst Düzey Yaşantının Psikolojisi, s. 64
235 Kotler, The Art Of Impossible: A Peak Performance Primer, s. 185
236 Kotler, The Rise Of Superman: Decoding the Science of Ultimate Human Performance, s. 127
237 Holiday, Ego Düşmanındır, s. 126
Peak Performance Primer, s. 176
Decoding the Science of Ultimate
Decoding the Science of Ultimate
Peak Performance Primer, s. 177 Decoding the Science of Ultimate
Decoding the Science of Ultimate

Peak Performance Primer, s. 173 Peak Performance Primer, s. 173
238 Bogart, A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre, s. 126
239 Abbott, The Improvisation Book: How to Conduct Successful Improvisation Sessions, s. 15
240 Holiday, Ego Düşmanındır, s. 17
241 Kotler, The Art Of Impossible: A Peak Performance Primer, s. 177
242 Csikszentmihalyi, Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention, s. 124
243 Kotler, The Rise Of Superman: Decoding the Science of Ultimate Human Performance, s. 69
244 Kotler, The Rise Of Superman: Decoding the Science of Ultimate Human Performance, s. 70
245 Csikszentmihalyi, Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention, s. 124
246 Kotler, The Rise Of Superman: Decoding the Science of Ultimate Human Performance, s. 133
247 Kotler, The Art Of Impossible: A Peak Performance Primer, s. 177
248 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 120
249 Zenk & Hynek & Screder & Bottaro, Toward a System Model of Improvisation, s. 5
250 Frost & Yarrow, Improvisation in Drama, Theatre and Performance: History, Practice, Theory, s. 49
251 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 53
252 Kotler, The Art Of Impossible: A Peak Performance Primer, s. 192
253 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 120
254 Frost & Yarrow, Improvisation in Drama, Theatre and Performance: History, Practice, Theory, s. 49
255 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 53
256 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 53
257 Abbott, The Acting Book, s. 303
258 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 53
259 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 53
260 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 53
261 Zenk & Hynek & Screder & Bottaro, Toward a System Model of Improvisation, s. 5

262 Toporkov, Stanislavski Provada, s. 199
263 Abbott, Improvisation In Rehearsal, s. 84
264 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 53
265 Abbott, The Acting Book, s. 303
266 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 57
267 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 133
268 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 141
269 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 120
270 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 121
271 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 133
272 Schechner & Hoffman, The Moment Itself – An Interview with Elia Kazan, s. 202
273 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 212
274 Carnicke, Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty- first Century, s. 481
275 Abbott, Improvisation In Rehearsal, s. 18
276 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 203
277 Carnicke, Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty- first Century, s. 502
278 Adler, Aktörlük Sanatı, s. 154
279 Weston, Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television, s. 212
280 Merlin, "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor, s. 961
281 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 120
282 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 132
283 Carnicke, Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty- first Century, s. 481
284 Carnicke, Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty- first Century, s. 481
285 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 120
286 Merlin, The Complete Stanislavsky Toolkit, s. 214
287 Kipste, Directing Experience: An Exploration Of Active Analysis and Visual Cognition Theory In Training of Contemporary Directors, s. 104
288 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 311
289 Cohen, The Method Acting Exercises Handbook, s. 102

290 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 150
291 Carnicke, Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century, s. 523
292 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 96
293 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 204
294 Merlin, "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor, s. 945
295 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. 115
296 Merlin, "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor, s. 954
297 White, Stanislavsky: Past, Present, and Future, s. 41
298 Merlin, "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor, s. 925
299 Merlin, Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach To Actor Training, s. 221
300 Merlin, The Complete Stanislavsky Toolkit, s. 219
301 Maria Knebel on Stanislavsky's Method of Active Analysis and its Focus on Action, Events, and the Psychophysical Unity of the Actor, s. 8
302 Merlin, "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor, s. 954
303 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 160
304 Ebert, Oyunculuk Sanatında Doğaçlama, s. 66
305 Merlin, The Complete Stanislavsky Toolkit, s. 230
306 Carnicke, Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty- first Century, s. 523
307 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 206
308 Carnicke, The Knebel Technique: Active Analysis in Practice, s. 111
309 Abbott, Improvisation In Rehearsal, s. 28
310 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 190
311 Frost & Yarrow, Improvisation in Drama, Theatre and Performance: History, Practice, Theory, s. 25
312 Knebel, The Word in the Actor's Creative Work, s. 527
313 Merlin, Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach To Actor Training, s. 152
314 Merlin, Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach To Actor Training, s. 21
315 Goff, Two Dead Men, One Director: Active Analysis and Etudes in Rehearsal for Dead Man's Cell Phone, s. 8
316 Darvas, A Comparative Study of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meisner in the Context of Current Research about the

Stanislavsky System, s. 108

317 Jackson, Twenty-first-century Russian Actor Training: Active Analysis in the UK, s. 171

318 Maria Knebel on Stanislavsky's Method of Active Analysis and its Focus on Action, Events, and the Psychophysical Unity of the Actor, s. 3

319 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 493

320 Merlin, "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor, s. 940

321 Knebel, The Word in the Actor's Creative Work, s. 525

322 Merlin, "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor, s. 954

323 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 155

324 Darvas, A Comparative Study of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meisner in the Context of Current Research about the Stanislavsky System, s. 108

325 O'Brien, Stanislavski in Practice: Exercises for Students, s. 392

326 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 221

327 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 123

328 Knebel, On Active Analysis of the Play and the Role, s. 105

329 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 18

330 Carnicke & Rosen, A Singer Prepares: Stanislavsky and Opera, s. 344

331 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 204

332 French & Bennett, Experiencing Stanislavsky Today: Training and Rehearsal for the Psychophysical Actor, s. 863

333 Darvas, A Comparative Study of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meisner in the Context of Current Research about the Stanislavsky System, s. 109

334 Darvas, A Comparative Study of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meisner in the Context of Current Research about the Stanislavsky System, s. 100

335 Thomas, A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis, s. v

336 Carnicke, Dynamic Acting Through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy, s. 19

337 Merlin,"Here,Today,Now":ActiveAnalysisfortheTwenty-First- Century Actor, s. 937

NAZIM UĞUR ÖZÜAYDIN

Profesör, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuavarı Tiyatro Anasanat Dalı öğretim üyesi.

1980 yılında İstanbul'da doğdu.

Sırasıyla Beylerbeyi İlkokulu, Vefa Anadolu Lisesi, Adnan Menderes Anadolu Lisesi, Edirne Fen Lisesi ve Üsküdar Fen Lisesi'nde okudu.

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Anasanat Dalı'nda Lisans, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlilik eğitimini tamamladı.

İstanbul Devlet Tiyatrosu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları ve çeşitli özel tiyatrolarda birçok oyunda rol aldı; çeşitli özel tiyatrolarda ve kurmuş olduğu Tiyatro BAB'da birçok oyun yönetti.

Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nde, Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü'nde ve İstanbul Aydın Üniversitesi Drama ve Oyunculuk Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yaptı.

2015 yılından bu yana, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı'nda öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

Diğer eserleri

Oyunculuğun Büyübozumu - Mitos-Boyut Yayınları, 2020
Gerçekçi Oyunculuk: Etki-Tepki Yöntemi - Mitos-Boyut Yayınları, 2015
Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu - Mitos-Boyut Yayınları, 2011
20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce - Mitos-Boyut Yayınları, 2006

İletişim:
Web: www.nazimugurozuaydin.com
e-posta: ozuaydin@gmail.com

Mitos-Boyut / TİYATRO KÜLTÜR DİZİSİ

01. BIR AVUÇ ALKIŞ (Anılar) /Mücap Ofluoğlu
02. TIYATRO KAVRAMLARI SÖZLÜĞÜ/ Haz. Aziz Çalışlar
06. TIYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ Cilt 1 (Dünya Tiy.)
08. OYUNCULUK ELKITABI / Gerhard Ebert
10. TIYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ. Cilt 2 (Türk Tiy.)
18. HALK TIYATROSU ve DARIO FO / Metin Balay
19. UYUMSUZ TIYATRODA GERÇEKÇILIK / Zehra Ipşiroğlu
20. YÖNETMEN PETER STEIN / Aziz Çalışlar
21. ÇAĞDAŞ TIYATRO ve DRAMATURGI /Esen Çamurdan
23. TIYATRO DEVRIM ve MEYERHOLD / Ali Berktay
25. Çağdaş Türk Tiyatrosundan ON YAZAR / Ayşegül Yüksel
26. 2000'LI YILLARA DOĞRU TIYATRO / Zehra Ipşiroğlu
28. ARADIĞIMIZ TIYATRO / Ahmet Cemal
29. ELEŞTİRİNİN ELEŞTİRİSİ / Zehra Ipşiroğlu
30. OYUN YAZMAK / Steve Gooch
32. ÇAĞDAŞIMIZ SHAKESPEARE / Jan Kott
34. ÇOCUK TIYATROSU / Nihal Kuyumcu
35. NASIL OYNANMALI / Jean Genet
36. SAHNEDEN İZDÜŞÜMLER (Oyun Eleştirileri) / Ayşegül Yüksel
39. DÜNYA TIYATRO TARIHI cilt 1 / Özdemir Nutku
41. TIYATRODA DEVRIM / Zehra Ipşiroğlu
42. 100 MONOLOG (Yabancı Oyunları) Cilt 1 / Haz.: T. Yılmaz Öğüt
43. 100 MONOLOG (Türk Oyunları) Cilt 2 / Haz.: T. Yılmaz Öğüt
46. ÇAĞDAŞ TIYATROMUZDA GELENEKSELLİK / Yavuz Pekman
47. ELVEDA DÜNYA MERHABA KÂINAT (Memet Baydur) /Haz. S.Şener
48. SAHNEDE ELLİ SENE /Ahmet Fehim
49. 100 MONOLOG (Yeni Oyunlar-Genç Yazarlar) C. 3 / T. Yılmaz Öğüt
50. 100 MONOLOG (Antik ve Klasik Oy.) C. 4 / T. Yılmaz Öğüt
51. DRAM SANATI/ Sevda Şener
53. TIYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ Cilt 3 (Dünya Tiyatrosu)
55. SUYA YAZI YAZANLAR / Mücap Ofluoğlu
56. VASIF ÖNGÖREN'in TIYATRO DÜNYASI / Doç. Erbil Göktaş
58. DOĞAÇLAMA / Gerhard Ebert
60. ŞİDDET ile OYNAMAK (Türk Tiyatrosunda Şiddet)/ Esen Çamurdan
61. ÇOCUKLAR İÇİN TİYATRO / Wolfgang Schneider
62. SAHNE TOZU (Tiyatro Yazıları) / Esen Özmen
63. EPİK TİYATRO / Marianne Kesting
65. TİYATRO NEDİR / Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu
66. AYNADA (Tiyatro Anıları) / Mücap Ofluoğlu
67. 20. YÜZYIL TİYATROSUNDA ESTETİK DÜŞÜNCE /N. Uğur Özüaydın
68. ANTIK YUNAN TRAGEDYALARI / Joachim Latacz
69. BRECT'LE HAVANA'DA / Manfred Wekwerth
70. 100 DIYALOG Cilt 2 (Yabancı Oyunlar) / T. Yılmaz Öğüt
72. ANTIK TRAGEDYALAR ve ÇAĞDAŞ YORUMLARI / Jan Kott
73. SEYIR DEFTERI (Oyun Eleştirileri) / Hasan Anamur
74. ÇOCUK TIYATROSU MU DEDINIZ / Nihal Kuyumcu
75. AHMET VEFIK PAŞA ve MOLIÈRE ÇEVIRILERI / Atila Tolun
76. AKTÖRLÜK SANATI / Stella Adler
77. HAYAT AGACINDA TAVUS KUŞLARI / Atila Alpöge
78. DEĞİŞEN TİYATRO / Cevat Çapan
79. YÖNETMEN / Turgut Denizer
80. TIYATRODA KÜLTÜRLER ARASI ETKİLEŞİM / Zehra İpşiroğlu
81. KÖY SEYIRLIK OYUNLARI / Nurhan Tekerek
82. ASYA KUKLA TIYATROSU / Jayadeva Tilakasiri
83. POETIKA / Aristoteles
86. TIYATRO ve ÇOCUK / Moses Goldberg
87. DÜNYA TIYATROSU TARIHI. Cilt 2 / Prof. Özdemir Nutku
88. MERKEZE DÖNMEK / Aslıhan Ünlü
90. BIR AKTÖRÜN SERÜVENLER/ Yaman Tüzcet
91. DERLEME TIYATRO SÖZLÜĞÜ / Turgut Erim
92. SURATINA TIYATRO (In-Yer-Face) / Aleks Sierz
94. VIEWPOINTS KİTABI / Anne Bogart-Tina Landau
95. ŞİDDETIN METAFİZİĞİ İ/ Türel Ezici
96. 100 MONOLOG (Yeni Türk Oyunları) Haz. T. Yılmaz Öğüt
97. YÜZDE 100 TİYATRO (Oyun Eleştirileri) / Üstün Akmen
99. TIYATRODA YAPISALCI ÇÖZÜMLEME / Dilek Zerenler .
101. GÜNGÖR DILMEN 50. SANAT YILI SEMPOZYUMU / Anonim
102. GÜLMENIN OYUNSU ÖZGÜRLÜGÜ / Esen Çamurdan
103. TRAGEDYA ve SIYASET / Banu Kılan Paksoy
104. SAHNEYE BAKMAK 2 / Prof. Dr. Murat Tuncay
105. DRAM SANATINDA EZGİ ve UYUM / Prof. Dr. Ayşegül Yüksel
106. PROFESYONEL MAKYAJ / Sevtap Aytuğ
107. SEYIR DEFTERİ / Prof. Dr. Hasan Anamur
108. STANISLAVSKİ SISTEM ve METOT OYUNCULUĞU/ N. U. Özüaydın
109. GELIŞIM SÜRECINDE TÜRK TIYATROSU/ Sevda Şener

110. DOGAÇLAMA TIYATRO YÖNTEMİ (Action Theater)/ Ruth Zaporah
111. ÇAĞDAŞ BIR KLASIK - BERNARD-MARIE KOLTES / Beki Helava
112. BIR AKTÖR HAZIRLANIYOR / Stanislavski
113. SERMET ÇAĞAN Yaşamı-Sanat Anlayışı ve Yaptıklarıyla / Nalan Sınay
114. FORUM TIYATRO / Nihal Kuyumcu
115. YAZI UÇTU SAHNEYE KONDU (Oyun Eleştirileri) / Üstün Akmen
117. SAHNEYE BAKMAK 3 / Prof. Dr. Murat Tuncay
120. DRAM SANATINDA SINIRLARI ZORLAMAK / Ayşegül Yüksel
122. KOLTUK TOZU / Üstün Akmen
124. ÇAGDAŞ DOGAÇLAMA / Selda Ergün
126. STANISLAVSKİ OKULUNDA OYUNCULUK EGITIMI / R.Mürseloğlu
127. DEVLET TIYATROLARI TARIHİ KAYNAK KITABI / Turgut Akter
128. ÖZDEMIR ABİ'ME MEKTUPLAR (Oyun Eleştirileri) / Üstün Akmen
129. MODERN TIYATRO / Tufan Karabulut
132. GERÇEKÇİ OYUNCULUK (Etki Tepki Yöntemi) / N. Uğur Özüaydın
133. FEMINIST TIYATRO / Özlem Belkıs
134. OYUNCULUGUN YOLCULUGU / Anonim
135. TIYATRODA DEKOR ve SAHNE TASARIMI /Tuğçe Mine A. Çakır
136. SAHNE KOSTÜM TASARIMI / F. Dönmez
137. SAHNE IŞIKLARI (Tiyatro Anıları) / Esen Özman
140. OYUN ÖNSÖZLERİ / ÇiğdemKılıç
143. EGITIMDE SOVYET EKOLU- YÖNETMENLIK / R. Müdürrisoğlu
144. POSTDRAMATIK TIYATRO ve 1NGILIZ TIYATROSU / A. Deniz Bozer
145. ZENNELER / Çiğdem Kılıç
146. HANGİ ÇOCUK TIYATROSU / Nihal Kuyumcu
147. HAŞMET ZEYBEK'i Anlamak-Derinden Akan Irmak/ F. Zeybek
148. 1980 SONRASI TÜRK TIYATRO EDEBİYATI / Fehmi Demir
149. TIYATRO TARIHİ / Oscar Brockett-Hildy
151. SANATTA DIRIJIZM / Bünyamin Aydemir
152. JEAN GENET'in EZILENLERİ ve HAİNLERİ / Banu A. Akın
153. ANTIK YUNAN KOMEDYALARI / B. Zimmermann
155. ÇAGDAŞ TIYATRODA ANLATI (Tiyatrotem Üzerine) / Ceren Özcan
156. Cumhuriyet Devrimleri Üzerine Drama Uygulamaları / F. Canbolat
157. YAŞAM GÜCÜ-BERNARD SHAW'UN OYUNLARI / Dilek Zerenler
158. KOSOVA TIYATROSU / Senem Cevher
159. PERFORMANCE and THEATRICALITY / Esra Çizmeci
160. OYUNCULUKTA SES ÜRETME SANATI / Cavit Mürtezaoğlu
161. TÜRK TIYATROSUPOSTMODERN POETIKASI. I / Gürkan Korkmaz
162. ÇAGIMIZDA OYUN YAZARLIGI / Banu Çakmak Duman
163. KARA MIZAHTAN KARA KOMEDYAYA YANSIMA / V. Yasin Akyüz
164. SAHNE DÖVÜŞÜ, KOREGOGRAFİSİ ve ESTETİGİ / Murat Turhan
165. ABSÜRD TIYATRO ve IONESCO OYUN ÇEVIRILERİ / Onur Özcan
166. DİLİN DRAMATİĞİ-Oyun Yazım Dili-T. Sözlü Örgü /Bünyamin Aydemir
167. MEISNER TEKNİĞİ / Yiğit Kocabıyık
168. POSTDRAMATIK TIYATRO - Alman Tiy. / Emre Yalçın
169. ONLINE YARATICI DRAMA EĞITIMİ / Fulya Adalıer Canbolat
170. OYUNCULUGUN BÜYÜBOZUMU / Nazım Uğur Özüaydın
171- ÇAĞDAŞ İSKOÇ TIYATROSU / Sıla Şenlen Güvenç
172- OYUNCULUK ÖĞRETİLMEZ / Semah Tuğsel
173- AMERIKAN TIYATROSU / Elif Baş
174- TIYATRO YAZARLIĞI Oyun Yazarlığı-Dramaturgi-Eleştiri/Özlem Belkıs
175- ÖLÜMCÜL TEATRALLİK (Jean Genet Tiyatrosunda Rolün İnşası) / Zeynep Erdal Öztopanlar
176. ALMANYA'DA GÖÇMEN SONRASI TİYATRO / Hasibe Kalkan
177. ALMAN KUKLA TIYATROSU / Melahat Çevik
178. OYUN-GERÇEK PARADOKSU ve AKTÖRLÜK / Erdal Yıldırım
179. MOSKOVA SANAT TIYATROSU'NDAN EGZERSİZLER/Ebru S. Aracı
181 YOSHİ OİDA-OYUNCULUK YÖNTEMİ / Kenan Özsever
182. DUYGUSAL YÖNETMEN / Tufan Karabulut
183. TIYATRODA YÖNETMENIN PUSULASI / Erdal Yıldırım.
184. AVANGARD TIYATRO / Yasin Çetin
185. OYUNCULIK EĞİTİMİNDE MASKE / Oğuzhan Vartolioğlu
186. STANİSLAVSKİ SISTEMİ ve N. Bilge CEYLAN Sinemasında OYUNCU YÖNETİMİ / Şüküri Çavuşay
187. TÜRK TIYATROSUNDA SEYİRCİ OLGUSU / Çiğdem Kılıç
188. OYUN YAZARLIĞINA GİRİŞ / Ozan Ömer Algöz
189. REJİ SANATI - Genişletilmiş baskı / Erhan Gökgücü
190. DRAMATİK TASARIMIN TEMEL KAVRAMLARI I / Funda Özşener
191. İNGİLİZ TİYATROSU REHBERLİĞİ / Aleks Sierz - Lia Ghilardi
192. DUYULAN TİYATRO / Müşerref Öztürk Çetindoğan
193. GÜNÜMÜZDE TİYATRAL ANLATIM / Yasin Çetin
194. TİYATRODA GÜLMECE / Derya Atmaca
195. CUMHURİYET'İN 100.YILINDA TİYATROMUZ / Anonim
196. TİYATRO TARİHİ / Ceren Olpak
197. DRAMATİK TASARIMIN TEMEL KAVRAMLARI 2 / Funda Özşener
198. YÖNETMENLİK ZANAATI - Tiyatro İçin Elkitabı /Katie Mitchell
199. İMGESEL OYUNCULUK / Özgür YETKİNOĞLU
200. OYUNCULUKTA AKTİF ANALİZ YÖNTEMİ / Nazım Uğur Özüaydın